

引言

钢琴伴奏是一门独立、特殊的音乐学科，同时也是一门表演艺术。它涉及的领域包括声乐、器乐、合唱、歌剧、舞蹈等众多学科，尤其是在声乐、歌剧教学与表演中的地位和作用更为突出。

随着我国音乐艺术事业的不断进步，音乐文化的普及和群众艺术生活的发展，钢琴伴奏这一艺术形式除了进一步与国外音乐艺术接轨，也开始在创作和表现上寻求本民族自身特色的展现和发扬，钢琴伴奏的培养和教育也越来越受到重视。

我国的钢琴专业起步较晚，鸦片战争后，西方教会才将钢琴引入中国，而直到 20 世纪学堂乐歌的兴起，钢琴演奏和钢琴伴奏作为音乐演奏形式才真正意义的出现。而在国外，钢琴伴奏艺术已经发展成为独立、分支具体的重要学科，包括了器乐伴奏、声乐伴奏、声乐指导、合唱伴奏甚至舞蹈伴奏等多重概念，在许多国际声乐、器乐比赛上特别为钢琴艺术指导设立多个奖项。光是声乐指导专业已经有一百多年的发展历史，现已逐渐分科成歌剧排练教练、艺术歌曲演奏、声乐艺术指导教师和音乐会伴奏家等相关联但目标不同的专业。而我国音乐教学领域对于钢琴伴奏的地位和作用的认知起步较晚，概念模糊，对于这一学科的人才培养的方针和具体措施也并不明确。但是不可否认的是，专业院校和团体一直在努力推广和发展这一学科。“上世纪 60 年代中央乐团创作演出的钢琴伴唱《红灯记》，使我们领略了钢琴伴奏在为我国国粹——京剧唱腔伴奏的特殊效果和艺术魅力。

1998 年教师节后，在聊城师范学院举办了建国以来首次‘全国钢琴艺术指导研讨会’，会上对钢琴伴奏艺术学科发展进行了一次全面总结，围绕三个主要方面进行探讨，并交流建国以来钢琴伴奏学科的教学经验及研究学科发展方向；探讨钢琴伴奏与独奏（唱）的关系及在艺术教学中的位置；研究钢琴伴奏的特性、演奏心理、技术方法及训练，宣读发表了近三十篇论文。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大赛’，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。以上种种活动表明我国的钢琴伴奏得到了一定发展，并在整个表演艺术领域开始占有自己的一席之地。但我们应该清醒地认识到，这种音乐形式应该形成自己独立的学科专业规范和完整的理论体系。”^①可见，对于钢琴伴奏的艺术研究和培养优秀的钢琴伴奏者是音乐艺术发展的必然要求。

本文以声乐伴奏为研究对象，探讨优秀的钢琴伴奏或艺术指导应该具备哪些能力和素质以及各种能力与素质的培养方法。文章以“琴声”、“乐声”、“心声”为题，分别从钢琴的物理发声、音乐性的弹奏、结合特定音乐背景和个人理解的二度创作这三个层次，层层递进，辨证结合，分析钢琴伴奏的培养与教学应注重的方面以及涵盖的学科内容。

^① 吕华：《浅谈国内外钢琴伴奏状况对我国伴奏学科体系构建的启示》，引自《美与时代（下）》2010 年第 5 期第 87 页。

第一章 钢琴伴奏的地位

钢琴伴奏作为一个学术层面上的名词应该叫做钢琴艺术指导，说明他是独立的艺术形式，并不是其他学科的附庸。它的特殊性体现在其核心要素——合作，而且是具有指导意义的合作，许多经验丰富的艺术指导将这种合作总结为“是趋于理解为在更高层次上的对艺术本质的宏观把握与整体驱动”。这要求伴奏者不仅有着过硬的演奏技术，还应有准确把握作品风格、整体布局音乐层次、适当引导和烘托演唱者的能力。上升到舞台表演的层面，更要求伴奏者具备稳定的心理素质、临场应变能力和成熟的舞台表演礼仪等素质。

当今的世界舞台，已经越来越重视“钢琴艺术表演者作为合作者”即钢琴伴奏的艺术价值，不少国际性的声乐比赛，甚至专门为钢琴艺术指导设立奖项，这都促使相关领域和钢琴伴奏者自身更加注重伴奏艺术。国外的专业院校已将培养钢琴艺术指导的教育列入了普通教育的领域，突破了特殊教育的范畴，并由此引发了对普通钢琴艺术指导教育体制、课程、教学规范等一系列改革。而我国的专业院校已经开始为钢琴伴奏这一专业开设了专门的课程，可见，培养优秀的钢琴伴奏指导和此学科的专业教师已经成为社会艺术不断发展并与世界接轨的必然要求。

钢琴伴奏作为声乐作品的重要组成部分，对于创造完美的艺术价值的贡献并不亚于声乐演唱者，甚至可以说有过之而无不及。

1.1 在声乐作品中的地位

钢琴伴奏的创作对作曲家的写作技巧和理论素养有极高的要求。和声的连接、伴奏织体的转换、音乐层次的布局等环节都是不可忽视的，同时还要根据歌词的意境和背景，合理安排前奏、间奏及尾声的色彩和情绪。“歌曲之王”舒伯特就是重视钢琴伴奏写作的典型人物，他是艺术歌曲的创始人，他将诗歌、旋律、钢琴伴奏融为一体，极大的提高了钢琴伴奏在声乐作品中的作用和地位。

作为一名优秀的伴奏者，既要充分理解作曲家写作歌曲和伴奏声部的意图，又要兼顾演唱者对作品的表达，同时结合自身的演奏技巧，才能完整而充分的诠释作品。

“在回顾艺术歌曲的发展过程中我们不难发现，从它的兴起到最鼎盛的时期，都与其伴奏音乐的高度发展和完善是分不开的，而发展到后期，钢琴伴奏之于艺术歌曲的作用，已经不能简言绿叶之于红花了，因为在艺术歌曲中的钢琴伴奏，不但能够成功地衬托意境，描绘意境，完善作品，更有自己独当一面的能力，它的艺术魅力与诗、歌交相辉映，使之融为一部完整的艺术歌曲作品，可以说，它们之间是唇与齿，缺一不可，因此，钢琴部分也像演唱部分一样需要有艺术性的演绎。”^①其中像理查德·斯特劳斯的《明晨》(Morgen)、拉赫玛尼诺夫的《春潮》(Spring Water)以及福列的《月光》(Clair de lune)等拥有完美钢琴伴奏声部的艺术歌曲，被音乐学者视为“带有人声旋

^① 王顺仪：《德奥艺术歌曲钢琴伴奏的发展概况》，引自《黄河之声》2010年第7期第120页。

律的钢琴曲”，而并非带钢琴伴奏的歌曲。

1.2 在声乐教学中的地位

在声乐教学中，钢琴伴奏更多的扮演着艺术指导的角色。在某些专业院校中，有专门的伴奏教师，他们在声乐教学中不仅要修正学生的节奏、音准，还要指导不同语言的发音，甚至要通过伴奏的写作布局调整学生的呼吸气口以及速度、强弱的变化。通过指导学生熟悉伴奏声部的写作特色，使演唱者对于作品有整体性和深层次的把握，由此对作品进行更加准确的表达。

经常有声乐学习者在刚开始接触作品伴奏时会发出“不知怎么进”的疑问，这就是不会“合伴奏”。钢琴伴奏在教学中的指导作用，最直接的一点体现在教演唱者如何“合伴奏”。这样看来似乎两者的主次地位被颠倒了，但是在认识到伴奏在声乐作品中的价值和地位后，就会明白，如果演唱者的演唱思维中没有伴奏这一环节，任意自由发挥，没有在伴奏的框架下进行演唱，这样的演唱效果可想而知是没有价值和内涵的。因此在教学过程中，艺术指导应该教会学生怎样将伴奏融入到演唱中，使得二者成为统一的整体，而不是一味的要求伴奏盲目的迎合演唱者。前奏、间奏等演唱提示需要融入到演唱者的旋律中，成为演唱的一部分，某些用复调思维写作而成的乐曲，如艺术歌曲《紫罗兰》(Le violette)和莫扎特的歌剧《唐·璜》(Don Juan)中采琳娜的咏叹调《鞭打我吧!》(Batti)，伴奏部分与演唱部分有运用了复调对位、多声部穿插等创作手法，对于演唱者的节奏感和音乐感

都是考验，如果没有形成“合伴奏”的概念，是很难准确把握与伴奏的配合，更谈不上准确的表现作品。

一般情况下，伴奏的写作都是为歌曲情感和音乐形象服务的，在准确而赋予生命力的伴奏烘托下，学生更容易把握音乐的基调、感受作曲家在音乐中营造的氛围，而在演唱的过程中，更有助于学生在脑海中构建音乐故事背景和情绪色彩，结合演唱技术和自身的音乐感悟，完成的声乐作品才是饱满、完整的。经常与优秀的伴奏合作，并在合作的过程中得到声乐技术的指导和艺术处理的修正，不论对于伴奏者还是演唱者都是能力和素质的提升。钢琴伴奏者在与演唱者合作的过程中，要积极感受声乐演唱的魅力，要从歌声旋律的起伏和演唱语气的抑扬顿挫中得到处理伴奏的启示。要培养自己用歌唱性的思维演奏钢琴伴奏作品，探索音乐的多种表现力，讲究触键、音色、踏板的运用，结合理论素养，积累实践经验，使伴奏技巧更上一层楼。

由此可见，钢琴伴奏是声乐教学的点睛之笔，而声乐伴奏教学也是培养优秀的伴奏人才不可缺少的一门课程，二者相互依存，相互促进。

第二章 琴声

钢琴伴奏首先是作为一种物理发声而存在，先撇开音乐处理和与演唱者的合作不说，单独看一首钢琴伴奏曲，要完成它对伴奏者来说也有诸多要求，能够在短时间内准确的弹奏出一首伴奏曲目，已经是对伴奏者读谱、视奏以及手指技巧等各种能力的考验。

从实际情况来看，钢琴伴奏很少能像演唱者那样有充分的准备时间对作品进行精雕细刻的练习和处理，伴奏工作的特殊性要求伴奏者在准备周期中做到“多”、“快”、“好”、“省”：“多”即尽可能多的练习常见和经典的伴奏作品，一方面是训练的自己视奏能力，一方面累积作品以备日后不时之需；“快”即尽快的熟悉旋律和伴奏，尽快构思和布局，尽快了解演唱的艺术处理；“好”即尽可能充分的了解作品背景，与演唱者沟通以达到更为默契的配合；“省”即根据自身的实际能力，如果出现演奏技术难点或者演唱者的特殊需求，可以有技巧的调整或省略。

2.1 读谱和视奏

作为钢琴伴奏，很多情况下是没有条件或时间仔细而系统的练习伴奏谱的，这就要求我们有好的读谱习惯、过硬的视奏能力和即兴编配能力。

拿到一份新的伴奏谱，我们首先要注意的是全曲速度和演奏情绪的把握，这不仅是对伴奏者的要求，所有学习音乐专业的人都应该

对速度标记、力度标记以及演奏提示的术语有大概的掌握。

全曲速度的术语常用的有：

表 2-1

意语	译名	每分钟拍速（约）
Grave	庄板	40
Largo	广板	46~50
Lento	慢板	52~54
Adagio	柔板	56~58
Andante	行板	66~69
Moderato	中板	88~104
Allegretto	小快板	108~116
Allegro	快板	132~144
Presto	急板	184~200

常用的临时速度转换术语和力度变化术语有：

表 2-2

临时速度转换术语	译文	力度记号及术语	译文
a tempo	速度还原	Piano (p)	弱
Accelerando	渐快	Forte (f)	强
Stringendo	加紧 加快	Sforzando (sf)	突强
Piu allegro	更多的加快 突快	Fortepiano (fp)	强后突弱

Piu lento	更慢的	Pianoforte (pf)	先弱后强
ad libitum (ad lib)	速度任意	Diminuendo(dim)	渐弱
Precipitano	突然加快 匆忙的	Crescendo (cresc)	渐强
Ritardando (Rit)	渐慢 突慢	Calando	渐弱；渐安静
Meno moss	慢些(少快点)	Con forza	有力的
Allargando	逐渐变得宽广并渐强（通常用在曲尾）	Smorzando	渐弱并渐慢、逐渐消失（常用于结尾处）
Piu mosso	更快些 被激动了的	Con tutta forza	用全部力量、尽可能响亮地

其次，便是视奏乐谱。除了认准双手的旋律和节奏，我们还需要严格按照记谱来规范弹奏，比如连线、休止符、装饰音等等，都是十分重要而具体的演奏要求，尤其在为声乐演唱伴奏时，要考虑到呼吸和气口的衔接或留白，谱面的标记通常是烘托背景和渲染情绪存在，是绝对不容忽视的。

在德奥艺术歌曲中，伴奏部分的连线也是对声部的划分，奥艺术歌曲中，伴奏的写作手法精致而细腻，与演唱声部相互呼应、此起彼伏，在弹奏这一类伴奏时，要更加严格的尊重原作中的各种演奏提示，

特别要把握各声部的衔接。

2.1.1 连线：

伴奏部分的连线分为“技法连线”和“演奏提示连线”两种。“技法连线”包括：同音连线、非连音连线等划分音符节拍或提示特殊奏法的连线标记。而“演奏提示连线”的功能等同于一般的演奏术语和演奏提示的特殊符号，是对乐句、乐段的划分，辅助演奏者更好的理解作曲家的创作思路、分析作品的框架，同时也规范了演奏者对作品的处理。

声乐部分的连线，有些是对歌词的划分，有些是换气或演唱语气的提示。作为伴奏，不仅要考虑到尊重原作规范自己的弹奏，也要顾及到与旋律声部乐句的呼应，有时要根据演唱者自身的技巧对乐句的长短进行调整，同时也要对伴奏进行相应的调整。

2.1.2 休止符：

在声乐作品中，演唱旋律和伴奏部分的休止符有可能不同步，也有同收同起的情况，伴奏者在练习中要特别注意两个声部对于休止符的不同处理。虽说更多情况下，伴奏是对演唱留白处的补充填空，但也绝不可忽视作曲家在伴奏部分中特意安排的休止符的处理。

不可以简单的将伴奏声部中的休止符看作对节奏的划分，它也可能是情绪转换的提示，也是对演唱者换气或调整呼吸的助力。许多作品中，作曲家会利用旋律声部一个短暂的休止符，使音乐形象瞬间转换，如《尼娜》一曲中 A、B 段的衔接。仅仅只用一拍休止，而且是伴奏和演唱的同步休止，为后段坚定的语气和 f 的演唱力度做了果断

而又充分的准备。为了营造这种坚决而干脆的情绪，伴奏者一定要注意那一拍休止的处理，一定要在这里为音乐留出空间，手指和踏板都要放掉，不要有余音，要将“此时无声胜有声”的效果在这里充分体现。



图 2-1

2.1.3 装饰音:

装饰音经常出现在古典时期和浪漫主义时期的声乐作品中，装饰音也是声乐伴奏的重要演奏手段，但遗憾的是它的演奏规律和弹奏风格常常被忽略。装饰音主要有：回音、倚音（强表现、弱表现、上表现、下表现）、颤音（TRILL:tr.）、滑音、刮奏等。伴奏者在弹奏装饰音时，必须根据作品的时代特征和作曲家的创作风格给予正确的解决。

倚音是意大利文“*appoggiare*”——斜倚的意思，是用一个不协和音在主要的音上强拍出现或弱拍出现。

倚音的在不同时代、不同风格的作品中要运用到不同的奏法，比如，在巴洛克时期和古典时期的作品中，倚音一般要占主要的音一半以上的时值，如莫扎特奏鸣曲和声乐作品中经常出现将带有倚音的四分音符演奏成两个八分音符，并且倚音在重拍奏出，而并不是先于重

拍出现。而在我国的民族声乐作品中，经常出现的颤音作为对竹笛等吹奏乐器的模仿手法时，要应用到竹笛吹奏颤音时由慢渐快的演奏法。

倚音所包含的学问和特点，是需要钢琴伴奏工作者谨慎对待的。不仅要将这些理论应用到平时伴奏的练习和表演中，也要将之应用到对演唱者的指导中，保证音乐作品的时代特征和民族特色不被抹灭，使作品原汁原味的得到展现。

2.2 踏板的运用

钢琴踏板的使用是弹奏方法中一项必不可少的内容，踏板使用的好坏，直接影响到弹奏的声音、色彩和风格。在大多数德奥艺术歌曲中，踏板的运用较少，但是如果需要，一般都有明确的标注。歌剧选段的伴奏谱和中国创作歌曲的伴奏谱中，较少标注踏板的使用，这类类型的作品多由伴奏者自行安排踏板，这一方面给与伴奏者更大的自由发挥的空间，另一方面也要求伴奏者在踏板的使用上稍作研究，从音乐特点和作曲家创作风格以及音乐的可听性多方面综合考虑。此类伴奏最忌讳连续几个小节或乐句不松踏板，混乱的踏板会导致和声堆叠、旋律模糊、声部混乱。值得注意的是，钢琴伴奏的踏板和独奏的踏板使用有细微的区别，要根据具体情况做适当的调整。

2.2.1 根据和声变化编配

在乐曲中根据和声的变化切换踏板，是一个基本的常识。在最常见的以分解和弦和柱式和弦编配的伴奏中，我们可以清晰的听辨出和

声的连接，在每一次和声发生新的变化之前的一瞬间，放掉踏板，然后在弹奏新的和声时精确的踩下踏板，避免伴奏和声的交织和混乱。

2.2.2 根据重音、节奏型编配

伴奏时把握重音和节奏型对于演唱和伴奏的配合起着至关重要的作用。为了加强重音，突出节奏特点，在重拍时加入踏板是很有必要的。重音踏板常常使用跳音踏板法，又称节奏踏板法或重音踏板法。在演奏中，踏板与所弹的音应同时下，同时起。这种踏法适用于强调节奏特点的乐曲，可以产生增强音量，获得洪亮共鸣的效果。

2.2.3 弱音踏板的使用

弹奏以抒情、轻柔为基调的伴奏时，为了迎合演唱者弱音演唱的处理，我们需要使用弱音踏板（左踏板），更好的控制钢琴的音量。立式钢琴的构造中，踩下弱音踏板，整排琴槌会往前挪一些，琴槌与琴弦的距离会比正常情况下缩短，这样弹奏出来的声音相应就减弱了。三角钢琴上，原本每个琴槌应击中三根弦，踩下弱音踏板，整排琴槌和键盘会向右移动，这时的琴槌只能敲击一根琴弦，这样弹奏出的音量会相应减弱，音色同时也会发生变化。

2.3 即兴伴奏

面对一些新创作的声乐歌曲，或面临不可预料的突发状况时，要求伴奏者具有反应快速的即兴伴奏能力来应对不同演唱者和不同作品的要求。

2.3.1 为简谱即兴编配伴奏

首先要有基本的乐理、和声知识做基础，通过对经典作品的学习和练习，积累为声乐作品编配伴奏的经验，才有可能在拿到简谱声乐作品时，为音乐做基础的段落布局和和声分配。其次，要使即兴编配的伴奏有助于演唱者找准音高、把握节奏、抒发情感，这是对即兴伴奏的更高的要求。要适当的运用不同的伴奏织体，分析音乐内容和性格，注重编配效果的可听性。尤其在为风格显著、民族性强的歌曲编配伴奏时，要特别注重音乐风格的把握，在选择伴奏元素时也需要深思熟虑，从多方面寻求最能表达民族气息和色彩的音响元素。即兴伴奏是一种需要理论基础和感性材料的大量积累加以努力的练习和钻研才能获得的演奏能力。

2.3.2 即兴的移调

由于演唱者的演唱技巧和音域限制，或者对作品有艺术性的改编和处理，有时会要求伴奏对原有的伴奏谱进行移调，要求伴奏者看着原调的伴奏谱在键盘上反应成其他调的音高、和声。这一能力不仅对伴奏者的视奏有极高的要求，也对伴奏者的调式调性等理论知识有极高要求。训练这种伴奏能力，可以通过练习已熟悉的乐曲或伴奏作品，做移调练习，曲目的难度可以由浅入深。这一能力是对伴奏的更高层次要求，不仅对伴奏的演奏技巧和理论知识是一种考验，也是对伴奏者思维和手指间传递信息等反应速度的挑战。

2.4 指法、气口标记和乐谱调整

大部分伴奏谱没有标注指法,这就要求伴奏者有熟练的基本功和一定量的练习积累,才能看着音符的结构和走势快速的反应指法的运用。在一些有着技术难点的地方,如果能在谱面上标注适合自己弹奏指法,会在很大程度上减少出错的机率。

在谱面上标记气口也是非常必要的。演唱者的呼吸不仅仅是为了演唱技巧的展现,更重要的是遵循歌词的句逗、表达歌曲情绪。尤其在演唱歌剧选段时,演唱要遵循各国语言的语感,带着“说话”的感觉演唱。作为伴奏者,必须与演唱者沟通演唱时气口的安排,并为一些有特殊处理的气口(力度变化或速度变化等)做出标记。

歌剧选段的钢琴伴奏谱,并不是专门为钢琴而作,而是乐队或室内乐重奏的缩谱,偶尔会出现一些不符合钢琴演奏技法的记谱或者演奏效果不理想的记谱,而且,即使是同一首作品,由于缩编者或书籍发行的版次的不同也会在织体的改编上有细微的区别,这就要求伴奏者做出适当的调整或省略,也要根据演唱者的个人需要,如给出必要的提示节奏型或者旋律音高,选取重要的有提示性作用的声部弹奏,前提是不影响整体的节奏和和声效果。

2.5 声乐旋律和歌词

作为伴奏来说,工作性质的核心是合作,当然不能够仅仅关注于伴奏部分的练习,熟悉演唱者声部的旋律和歌词也是十分重要的。尤

其在平时与演唱者共同练习和沟通的时候，手上要弹奏伴奏部分，眼睛要同时看伴奏谱、声乐旋律或者歌词，才能保证与演唱者同步，不然就会出现“你唱你的、他弹他的”尴尬局面。伴奏者独自练习时，最好能够边弹边唱，这样练习一方面可以训练视奏和熟悉作品，另一方面听和声和织体跟随旋律所发生的变化，感受伴奏和主旋律的整体性。

歌词也是声乐作品的重要组成部分，而且是对音乐内涵最直观的表达，伴奏者可以通过歌词内容对作品有整体把握，并且根据歌词语气对伴奏进行艺术处理。

第三章 乐声

如果仅仅是机械的完成了一曲伴奏，并不代表弹好了伴奏，富有感染力的弹奏才能带动演唱者的情绪，从而打动听众，适才称之为乐声。在声乐演唱这一领域，乐声还要求了演唱与伴奏二者的配合与默契，这不仅需要二者对音乐节奏、音高的正确把握，还需要有对换气、气口、力度、速度变化等音乐处理的共识。作为一个优秀的伴奏，不仅要有完成自己伴奏部分的能力，还要有配合演唱、烘托情绪、倾听音乐的素质。

3.1 音色的处理

音色的控制主要跟不同的触键有关。钢琴是键盘乐器，它的发声原理是通过手指敲击琴键，带动琴槌击弦，使琴弦振动从而发出声音。不同的触键方法、触键部位、触键力度都会产生不同的音色，从而演奏出不同形象的音乐，对于演唱的烘托和引导也会产生不同的影响。

毫不夸张的说，不论是在独奏还是伴奏中，触键方法都直接影响到对作品的表现力。在处理伴奏作品时，要根据作品的风格、内容、情绪，利用不同的触键技巧产生不同的音色。作为指导伴奏的教师，要着重训练学生弹奏对音色有具体要求的钢琴作品或伴奏作品。

3.1.1 触键的速度

触键有快慢之分。下键速度越快，琴槌敲击琴弦的力度越大，发

出的声音相对明亮、坚定。在弹奏情绪激昂、音乐明朗的伴奏时，我们通常要追求与之相匹配的有力度的音色，要训练快速下键、快速离键的技巧。如果是弹奏和弦，要更加追求饱满而有动力的音色。如莫扎特的歌剧《费加罗的婚礼》(Le Nozze di Figaro) 中费加罗的咏叹调《你再也不要去情郎》(Non piu andrai)，这一唱段是费加罗对满面愁容的凯鲁比诺的嘲讽，从第 44、46 小节，伴奏与演唱同步，左右手同时做 I 级和 V 级的和弦交替，左手八度强调低音，同时也是演唱旋律，在弹奏时要贴合到男中音演唱者厚重的音色，同时也要考虑到在交响乐伴奏中，低音声部由铜管乐器吹奏，声音饱满、圆润，音乐情绪激昂、亢奋，左手手掌要撑起来，八度音程的色彩要厚实、果断、坚定。右手和弦在交响乐中由弦乐演奏，跳跃、轻快，音乐中透出诙谐、讽刺的色彩，弹奏时要特别注重五指，模仿小提琴清亮、透彻的音色。随后从 47 小节到 54 小节，伴奏与演唱互为填充，运用同样的伴奏音型，每小节换一次和声，推动音乐的发展，弹奏这些和弦时要利用快速下键和离键的方式，为音乐制造动力，尽量营造交响乐的饱满的音响效果，引领演唱者情绪的递进。

反之，下键速度越慢，琴槌敲击琴弦的力度越小，发出的声音相对柔和，安静。在处理基调平静、缓和的伴奏时，我们通常要采用慢触键，这种触键方法切不可使声音太“虚”。慢触键并不是只能运用在弱奏中，在渐强的乐句中运用得更多这要求我们对手指要有更多的控制，控制其力度的不断变化。以陆在易的艺术歌曲《祖国，慈祥的母亲为例》，这是一首经典的男声演唱作品，歌词和旋律中都凝聚者

中华儿女对祖国无限的感激之情。歌曲呈示段中的伴奏以带低音的分解和弦织体写成，利用平稳却又蕴含动力的三连音节奏型，右手弹奏时要注重音乐的内在力量，分解和弦琶音的音色要运用慢触键表现外表看似平静、内心却汹涌澎湃的音乐情感，音乐相对安静、缓和，要注意的是这里的平稳是为了与高潮段的激动情绪形成对比，因此，弹奏时也不能一味控制音量，要利用触键体现内在动力。

3.1.2 触键的高度

触键的高度不仅可以在视觉上产生影响，也能在听觉上带来不同强弱的音响效果。手指抬得高，下键会产生相对有力、果断的音色；反之，手指帖键弹奏，会发出柔和且连贯的音响。从舞台表演的角度看，弹奏有煽动性或总结性的和弦时，抬高手臂，快速下落，在视觉上会带来一定刺激，同时伴奏者也可以有更大的空间发挥手臂力量。而帖键的弹奏，既可以运用在快速灵巧跑动的乐曲中，也可运用在柔美或悲切的乐曲中，如舒伯特的艺术歌曲《鳟鱼》（Die Forelle）前奏中右手的灵活跑动，是对小河中活泼鱼儿形象的描绘，弹奏时用帖键的奏法并且快速小幅度的做力度的渐强，模仿鱼儿在水中跳跃，音色要透露出欢快和灵活的气息。

3.1.3 触键的部位

触键的部位通常分为指尖和指腹，指腹触键，由于与琴键的接触面积大，音色相对厚重，而指尖触键，力量集中，音色相对明亮而有

穿透力。如《天神赐粮》(Panis Angelicus)一曲,选自弗兰克清唱剧《索莲尼弥撒》。这首作品有浓重的宗教色彩,对音乐意境的营造是伴奏的难点,要求弹奏时用手指大面积的触键,使伴奏的音色饱满而纯净,摒弃多余花哨的修饰,营造谦卑和虔诚的音乐性格。而舞蹈性、节奏性强的作品,如《火把节的欢乐》一曲,伴奏部分对于音色的弹性有更多的要求,为了营造彝族人民欢歌笑语、手舞足蹈的欢乐七分,更适合指尖触键的弹奏,赋予歌曲伴奏舞蹈的动力和音乐情绪的感染力。

3.2 音乐形象的塑造

作曲家在为歌曲谱写伴奏时,会将音乐的基本情绪和情景描绘融入到伴奏织体的设计和布局中,在艺术歌曲中尤为突出。以舒伯特的艺术歌曲《纺车旁的玛格丽特》为例,此曲取材于德国大文豪歌德诗体悲剧《浮士德》第一部第15场。他塑造了一位一边摇着纺车一边歌唱,抒发心中不平、沉溺于失恋痛苦中的少女形象。歌词大意是:“心情多么沉重,无法消愁,那欢笑已经是不能再回到身边。当你不在时,就好像是进入了坟墓般凄凉,度日如度年,没有欢喜没有企望,只有哀怨。心情多沉重,无法消愁,那欢笑已经不能回到身边。伴奏的写作手法是以右手十六分音符规律的交替模仿纺车的不停旋转,随着歌曲旋律情绪的不断推进,伴奏在力度、速度上都有大幅度的变化,经过中段节拍和调性的转换,情绪上升到顶点,随后伴奏又重新回归原速,经过小幅度的力度起伏,直至曲终。纺车旋转的音乐形象贯穿

全曲，这不仅是对场景的描绘，也是对演唱者的角色描写。

又如中国艺术歌曲《我住长江头》，此曲的歌词取材自北宋词人李之仪的代表作《卜算子》。“我住长江头，君住长江尾，日日思君不见君，共饮长江水。此水几时休，此恨何时已，只愿君心似我心，定不负相思意。”歌词明白如话，内涵却重叠回环。整首词围绕着“长江水”，抒发被江水连接的爱和被江水隔绝的恨。整首歌曲的伴奏都离不开对江水形象的塑造，同时也借江水反映歌唱者内心的爱恨交织。右手密集的音型塑造江水延绵不绝、奔流不息的形象，同时也是歌唱者内心不绝爱恋的表达；左手有规律的单音仿佛是江水拍击两岸，也是歌者内心情感的不断涌动。

3.3 情绪的引导和烘托

伴奏作为演唱的引导和陪衬，在情绪引导和情感渲染上起着十分关键的作用，前奏、间奏和尾声的处理显得尤为重要。这些段落的弹奏更加考验伴奏者的音乐领悟能力和音乐表现能力。

3.3.1 前奏

前奏掌握着整首声乐作品情绪、速度和性格，可以说是乐曲的“序”，是为演唱者创造出一个进入情绪的环境，也能充分体现伴奏者对歌曲音乐性的理解。听众也能从短短的前奏对音乐风格有一个大致的了解。前奏的处理要像独奏一般细致、充分，演奏时要大胆表现，前奏的情感表达得越饱满，演唱者的情绪就越容易被带动，也能使听

众在琴声响起时就被吸引到音乐中。

如陆在易的艺术歌曲《我爱这土地》，精致而丰满的前奏需要有精心的处理和大胆的弹奏。前奏以坚定有力的双手八度和弦开始，在主调降 G 大调上进行，一个小节的主题展示以后，左手在第二小节的强拍位置在低音区奏响主音降 G，并且迅速接入连续的以降 G 为低音的 VI 级五六和弦的分解六连音，音乐产生巨大的推动力。右手演奏的部分，要注重小指的旋律音，音乐线条要平稳，充满赞美和坚定的情感，左手要放松手腕，手指灵活均匀的弹奏六连音，其中要特别注重节拍重音（多为最低音），左手伴奏要弹奏出起伏感，为音乐注入动力。第四、五小节为八度变化的模仿，以第五小节第三拍的后半拍为分句点，随着旋律线条的下行，情绪随之下落，最终落在主调的 V 级和弦上。这里的延长记号是对音乐前奏情绪的收束，也是为演唱者情绪的酝酿和旋律的进入做出充分的准备，一定不能依照固定的节拍，那样会使这段完美的前奏得不到圆满的总结。

3.3.2 间奏

间奏是作品中的过渡，起着承上启下的作用。旋律声部的演唱停止时，间奏的进入可以是对之前一段情绪的推波助澜，也可以是前后两段情绪的转换。演唱者接下去的表演和听众的情绪，都由间奏引导，所以，细致的处理间奏也是伴奏者必不可少的功课。

在多段式的作品中，存在多个间奏，在速度上、情绪等方面都有着强烈的提示作用。如《黄河怨》中，一共有四个间奏，每一个间

奏都蕴含着不同的情绪。这四个间奏虽短，最长不过四个小节，却是衔接整首作品并使音乐情绪层层递进、感情表达愈加激烈的重要环节。

在某些作品，间奏不仅仅在情绪上是引渡或转换，也担任着提示调性转换的作用。如《在银色月光下》，钢琴伴奏利用几个和弦起到了很好的转调提示作用。从第 15 小节开始，钢琴伴奏的就利用 G 和降 G 的不断转换，实际上是原调降 E 大调和转调后的降 G 大调之间的转换，有了这样的连接，在毫无防备中，伴奏落在了降 G 大调的导音 F 上，顺理成章的完成转调。这样不易察觉而又具有提示的写作手法是演唱者自身无法做到的，可以说这里的钢琴伴奏对于调性转换起到了至关重要的作用。

3.3.3 尾奏

一首优秀的作品，总会有一个完美的终止。在正式的舞台表演中，一个圆满的尾奏为会演唱者的表演增光添彩，尤其是对于强调表演和有故事情节的作品来说，尾奏可以是演唱者最后谢幕表演的伴奏，也可以是听众情绪的再次推动，对于作品和舞台都是一种完善。尤其是结束时，一定要与演唱者配合默契，是同时结束，还是先后结束，一定要心中有数，避免二者不同步所造成的尴尬局面。

以自由延长音作为收束的作品，为了给这个单音作填充和支撑，也是对音乐主题的深化，或是对音乐情绪的升华，作曲家经常会编写一句具有总结性的尾奏。如果要求伴奏与演唱同时结束，需要伴奏者

在演奏时同时关注演唱者的气息状态和歌唱情绪，力求与演唱在同一时间点上终止。尤其以自由延长强音结尾的作品，在最后一句唱出之前，通常会留出充分的时间为歌唱者做气息和情绪的准备，要把握好气口的长度，争取在尾奏做到“同进同出”。

有些作品尾奏只有单独的伴奏部分，如《黄水谣》，演唱部分的最后一句“天各一方”伴着持续下行的旋律抒发悲伤、痛苦、无助的情绪，随后接入尾奏如滚滚黄河波涛涌动，淹没天地，亡国之恨在尾奏中延绵，击打着听众的心绪，悲切痛苦更深一层。

3.3.4 整体布局

一首完整音乐作品要注意层次的划分、情绪的递进，不论是多段式作品还是一段式作品，乐句或乐段要有意识的安排“起”“承”“转”“合”，艺术处理的手法要符合音乐本身的要求。

在伴奏歌剧选段中，这一能力尤为重要。歌剧唱段情感丰富，内心情绪复杂，音乐表现手法多样，这些特点都要求伴奏者要理清作品的层次，在演奏力度、音乐情感浓度等方面为作品做整体布局。如莫扎特歌剧《费加罗的婚礼》（*Le Nozze di Figaro*）中苏珊娜的咏叹调《美妙时刻即将来临》（*Giunse alfin il momento*），这首动人的咏叹调是苏珊娜对幸福心情的表达，展现了其性格活泼、开朗的一面。因此处理伴奏时也要以幸福为主要色彩对作品进行润色。这首作品为并列单三部曲式，由A段的宣叙调和B、C段的咏叹调组成。宣叙调是苏珊娜感叹被爱情包围的幸福，节奏稍显自由。前奏以颤音表现音乐中

的喜悦和角色内心的甜蜜，第 4 小节的速度要稍作变化，前三拍紧凑，最后一拍缓和，一是对情绪的渲染，二是为演唱的进入做提示和准备，第 8 小节到第 11 小节的间奏是对前奏的完全重复，处理方式也颇为相似。A 段的伴奏主要以轻松、愉悦为基调，弹奏时的力度稍弱。进入 B 段咏叹调后，以轻松、平稳的八六拍体现苏珊娜对幸福的憧憬，间奏虽然也是以 p 的力度弹奏，但是情绪上要比 A 段更进一步，音乐中包涵的喜悦之感要相对浓厚，音乐色彩更加明亮，一连串的音阶上行跳音是对恋爱中的少女形象最好的塑造。这一段歌曲的伴奏要注意重音的力度，要有所强调但又不能过分夸张，伴奏时要把握节奏的平稳，注重音色的与情绪和音乐形象的统一，在为歌曲填空的地方要推动音乐前进，带动演唱者感情的深入，加重音乐幸福感的浓度。第 42 小节到第 44 小节是连接 B、C 段的间奏，完美的做到了承上启下。连续的跳音又是一次对情绪的推进，力度可以比之前稍强，喜悦的心情随着高低起伏的旋律得到极好的展现，仿佛就是在描绘少女在花园中边唱边跳，裙摆发扬的画面。C 段的歌词多为对景物的描写，是最典型的借景抒情，仿佛溪水、风声、鲜花、绿草都在和声歌唱，赞美爱情的美好。为了衬托这样和谐、色彩丰富的背景，伴奏可以稍加踏板润色，虽然伴奏谱中记谱为跳音，但为了表现情感的递进，可以加长每小节的第一拍和第四拍的音值长度，也同时也是对交响乐的模仿。由此可见，伴奏的处理需要灵活变通，不能盲目的、机械的依照谱面，一切要以表现音乐为最终目的。

3.4 伴奏是合作的艺术

在练习和表演钢琴独奏时,演奏者要全身心投入到对作品的表达和处理中,而担任钢琴伴奏时,思维要从根本上转变,不仅要完成伴奏部分的弹奏和艺术处理,还要把握与演唱者的相互呼应,要在情绪、音量、音色方面配合引导演唱者,要使演唱和伴奏二者融为一体,才能算是完整、成功的演绎作品。因此,可以毫不夸张的说,伴奏是合作的艺术。在培养和训练伴奏人才的时候,树立合作意识是首要前提,要在边弹边听上下功夫,倾听是伴奏者必须学习的课程,只有学会倾听,才能了解演唱者的需要。

3.4.1 倾听呼吸

呼吸会因人而异、因歌而异,除了利用平时的练习训练伴奏与演唱的默契,在舞台表演时,要更加仔细的聆听演唱者的呼吸,要做到内心跟唱,为演唱者的换气、情绪的变换做充分的准备,卡准每一个气口,才能使二者合而为一。

3.4.2 倾听音量

音量的控制要以演唱者的音量作为首要的参照,而且要合理布局前奏、间奏、尾奏以及伴奏的音量,要有主次之分。在舞台表演时,要考虑到音乐厅的音响效果,因此,每一次走台或彩排都是宝贵的练习,一定要认真对待。

3.4.3 倾听音色

每一个演唱者的音色质感和魅力都各不相同，最为一名优秀的伴奏要具备根据演唱者音色调整伴奏音色的能力，即使是同一首作品，分男女声演唱，都要有不同的音色选择。

需要强调的是，合作绝不等同于“应声附和”，也就是说光有了倾听也是不够的。作为伴奏者，了解演唱者的需求，是为了在表达音乐的同时，使歌声与伴奏融为一体，最终的目的是表达整体的音乐而不仅仅是弹完一首作品的伴奏。

第四章 心声

“乐由心生”，这四个字其实涵盖了三个层面：第一，作曲家创作出的作品，都是内心世界的表达，通过旋律、节奏等等映射自己的内心情感；第二，听众欣赏作品时，情绪之所以会被触动也是由于自身的情感与音乐所传递的内容产生了共鸣；第三，作为对音乐作品进行二度创作的演奏者或演唱者来说，只有全身心的融入到音乐作品中，将作品当作是自身的情感表达，结合个人专业的技巧和表演特色，才能将音乐形象完美的诠释。

当钢琴伴奏上升为声乐艺术指导时对伴奏的技巧和素质有着更高的要求。在平时与演唱者的练习和沟通中，我们需要有丰富的理论素养做支撑以给演唱者更好的建议，也需要有深厚的文化素养为基础以求深层次的理解和表达音乐，在舞台表演中，我们需要有稳定的心理素质应对各种突发事件，也要有丰富的舞台经验和礼仪素养，使表演完整而精致。学习艺术，永远要保持谦和而谨慎的态度接受他人的意见，同时也要有自信，勇敢而大胆的表达自己音乐。

拥有以上这些素质的伴奏者，弹奏出来的伴奏才可谓“心声”，演唱者随着这样的“心声”，尽情抒发情感，听众也能得到美的享受和心灵的震撼。另一方面，作为钢琴伴奏艺术指导要将音乐作品的研究上升到美学的层面，必须具备历史、人文、哲学等思维，才能更好、更全面的培养优秀声乐人才、优秀伴奏人才，才能使钢琴伴奏艺术指

导的作用得到最大程度的发挥。

4.1 理论素养

如果说演奏技术是钢琴伴奏的基础,那么伴奏者的理论素养则是提升伴奏质量和品味的重要条件。所谓理论素养,即是指伴奏者对作品的音乐结构、对音乐作品的诠释和再现的一种理论认识,是一种主导性的音乐审美机制。^①

4.1.1 基本的音乐理论

一般的音乐作品,都会涉及到乐理、曲式、和声、复调、配器等音乐基础理论,如果欠缺这一方面的知识,就无法准确、完整的理解作品的结构,就会忽略作品中具有特色的调式调性的安排以及和声、伴奏织体的布局,这样弹出来的伴奏无疑是空洞、苍白、缺乏感染力的,尤其面对结构较为复杂的作品,如歌剧选段这一类声部多、和声变化丰富、内容情绪复杂的作品时会分不清主次、抓不到音乐线条,不仅不能表达原作的创作意图,还会在很大程度上影响演唱者的状态。作为指导钢琴伴奏的教师和声乐艺术指导来说,基本的音乐理论也是指导学生正确演唱作品的依据。

4.1.2 对民族音乐文化的了解

各民族由于历史和地域的特征,会形成本民族特有的性格和艺术风格。以中国为例,国土面积幅员辽阔,包含的地理环境多种多样,

^① 《声乐演唱中钢琴伴奏的作用与伴奏者素养》顾晓晖

民族分布各有特点，各地区文化传统差异大，崇尚和信仰的宗教也不尽相同，这就造就了各民族表达情感的方式各不相同，形成各民族独特的艺术特色。

面对具有民族风格特征的作品，结合其民族的历史人文和地理特征必定会对作品有新的认识。仅从音乐调性这一方面分析民族音乐，就可以看到地区分布特征：徵终止群体的音乐主要分布在汉族地区，羽终止群体的音乐主要分布在兄弟民族地区；徵调式、商调式与非徵非商调式分布在太行山以西；徵调式、宫调式与非徵非宫调式分布在太行山以东；东南板块(江南)呈现大量的徵调式，西南部呈现大量的南方型徵调式与商调式；以鄂东北为中心及其周边地区，地理位置于西北、东北、江南、西南之间，构成中央板块，形成调式类型交融区；汉族区内的羽终止群体特区，在民歌上主要为客家山歌和湘中北部^①。

放眼世界，各国的艺术独具特色，其中的学问有待每一位音乐学习者和爱好者发掘和传承。对各国、各民族的宗教信仰和历史人文多了解，必定有助于伴奏者准确把握音乐性格和通过音乐所表达的民族个性，无疑是对伴奏质量的进一步提升。

4.1.3 声乐演唱技巧

在与演唱者共同探讨作品、练习合作时，伴奏者要根据演唱者的艺术处理相应的调整伴奏部分的演奏，偶尔也要根据伴奏的布局 and 安排，给演唱者一些建议，某些情况下为了更好的帮助演唱者解决技术

^① 刘正维《我国民间音乐的调式体系与调式分布》[J]陕西：《交响》2002（1）

难点，还可将伴奏谱进行一些细微的改动。这些建议和改动也要建立在对声乐演唱技巧有一定程度了解的基础上。如演唱大跨度的音程或快速跑动的旋律等这些特别需要技术支持的部分，如果演唱者对于音高没有十足的把握，伴奏可以适当给一些提示音或重拍和弦，以保证乐句、节奏的框架，也可以根据具体的作品，建议做一些速度或力度上的变化，以弥补演唱技巧的不足，但这些变化必须符合声乐演唱技法的基本规律，也要符合作品的风格要求。

作为钢琴伴奏，如果可以运用科学的发声方法演唱自己伴奏的作品，可以亲身体会到旋律与伴奏的结合，边弹边唱时听觉会产生新的刺激，对伴奏的处理也会有新的领悟，对作曲家的写作意图会有新的理解。而在声乐指导课程上，如果可以为学生作出示范，相信教学效果也会在很大程度上得到提升。

4.1.4 舞蹈、器乐等相关专业知识的涉猎

声乐作品中有不少作品充满了强烈的节奏感，制造出特定风格舞曲的效果，如新疆民歌《一杯美酒》、朝鲜歌曲《长鼓敲起来》等都具有浓郁的地域风格，这一类声乐作品的伴奏中经常会出现对当地特有乐器的模仿，以打击乐器居多。上两例中，《一杯美酒》中每一小节的重拍都有模仿手鼓的用意，以此来作为演唱部分切分节奏的提示，而切分节奏正是新疆地区音乐风格的特点之一，弹奏时要热情、有推动力，如果能在头脑中构想新疆人民欢聚歌舞的场面，相信伴奏的画面感会更加强烈，对演唱者情绪感染也会更加积极。在《长鼓

敲起来》一曲中，全曲贯穿这朝鲜民族独特的节奏型，弹奏时要有意识的模仿敲打长鼓的动作、力度，保持速度的平稳、舒缓和优雅。朝鲜族舞蹈的特征传说来源于对白鹤的崇拜喜爱。因此在舞蹈中，他们讲究“柳手鹤步”，以呼吸作为动作的动力，带动全身，在音乐高低长短的伴奏中，形成韧性律动，顿的律动，弹的律动和含的律动。伴奏时，如果能借鉴朝鲜舞蹈的特征，相信会使之与音乐的内容更加贴切，与演唱相得益彰。

身为钢琴伴奏或艺术指导，经验丰富固然是好事，但也要避免被已有的经验影响到对作品风格的分析和判断。始终保持深入探究、努力求证的精神，务必做到对任何作品的理解都能“知其然”也“知其所以然”。以《西班牙女郎》一曲为例，此曲以四分之三拍舞曲速度写作，伴奏声部运用了类似圆舞曲风格的三拍子织体，很容易被误解并演奏成圆舞曲，但实际上，他是西班牙音乐文化的代表——佛朗明哥舞蹈（Flamenco）的典型节奏。弗拉明戈的形成深受安达卢西亚地区的摩尔人和犹太人的影响，还吸收了大量罗姆人（吉普赛人）的艺术元素，这是一种杂糅了凄哀、热情、奔放、沈缓等各种情感及节奏的音乐，多为即兴表演，佛朗明哥的三大灵魂是吉他、舞蹈、歌唱。而这些都须伴有感情和节奏、气氛及灵气。了解了吉普赛音乐独特的风情和舞蹈的主要特征，再分析《西班牙女郎》一曲的伴奏，就会明白，潇洒和热情是这首作品的主要性格，而不是圆舞曲般的端庄、高贵，因此伴奏要处理得奔放有力，仿佛西班牙女子的火辣和美丽的眼睛，具有摄人魂魄的魅力。

4.2 文化素养

钢琴伴奏从本质上说,属于艺术表演的范畴,外在表现的形象归根结底是对内在本质素养的集中反映。有品位、有内涵的表演离不开全面、高素质的文化修养。每一首音乐作品都有与其相关的创作背景、创作意图,在分析作品是如果能结合该作品的历史背景、民族文化,相信能使演绎的作品在品质上更上一层楼。

4.2.1 对历史背景和作曲家的了解

音乐史的进程当然离不开世界历史这一大的背景,对音乐史各个阶段的划分,很大程度上是根据以世界历史的发展为中心轴而衍生的各个阶段文化特征为依据,结合文化对音乐创作、风格的影响,从而总结每一阶段的共性而得。因此,学习各国历史、音乐史是提升钢琴伴奏品质的重要课程。

每一位作曲家都有自己创作的风格特征,这些特征的形成与个人的生平、历史环境、民族文化有着千丝万缕的联系,而这些因素也会影响我们对作品的理解和表达。

挖掘音乐作品的历史文化背景,实际上也是对作曲家生平和创作意图的进一步了解,以莫扎特的歌剧创作为例。他所处的年代正式欧洲历史上反封建斗争最尖锐的时期,启蒙运动对社会各阶层影响日益深入,莫扎特从小游历各国,接触过许多思想进步的知识分子,塑造了他极强的自尊心与寻求创作自由、追求艺术的强烈愿望。也因此,

他与封建统治阶级裂痕愈演愈烈，这一点，可从他后期的歌剧创作中对封建贵族统治阶级无情的讽刺和批判得到印证。1791年，他最后一部重要歌剧《魔笛》问世，“这是一部神话题材的作品，但是实际上它是影射当时被奥地利封建反动证券所镇压的共济会的复活，反映了以黑暗为象征的封建势力一定要失败、灭亡，而以光明为象征的启蒙主义理想一定会获胜的思想。莫扎特通过夜后和光明之国的领袖萨拉斯托两个对立形象之间的矛盾冲突，来解释这个主题思想，甚至还通过萨拉斯托公开的唱出了他所十分向往的启蒙主义的政治思想。”^①深入了解历史背景和作曲家性格后，相信对歌剧中人物的塑造会有很大帮助，对于人物的理解也不会仅仅立足于单纯的神话故事，钢琴伴奏对音乐环境和人物情绪的表现也将不再狭隘。

4.2.2 对中国传统文化、传统音乐的学习

中国传统文化传统音乐不仅是中华五千年文明与智慧的结晶，更是世界文明的一块瑰宝。“越是民族的越是世界的”，发扬和传承中华民族的传统音乐是每个中国人的责任。中国的声乐作品中有不少具有中国特色的成功作品。优秀的音乐家们将中国传统文化的精髓融入自己的音乐创作中，在借鉴西方音乐创作技巧的基础上，将源远流长的诗词歌赋结合中国传统音乐的调式、和声做了全新的表达。其中钢琴伴奏部分的写作独具匠心，织体和调性运用都颇有讲究，对音色的要求更高，对音乐内在神韵的表达更是需要伴奏者有深厚的文化底蕴和

^① 张洪岛：《欧洲音乐史》（人民音乐出版社）第135页

艺术修养。在对传统戏剧或传统古曲进行加工改编的声乐作品中，钢琴伴奏免不了在节奏、旋律、音色等方面对中国民族乐器的进行模仿，这就要求伴奏者要多了解中国传统拉弦乐器、打击乐器、弹拨乐器的演奏法和音色特征。

提到成功的沿袭中国传统文化和传统音乐的声乐作品，就不得不说到当代著名作曲家、音乐教育家、音乐理论家黎英海先生。“他的音乐创作始终以传统为基础，同时广泛吸收西方音乐创作的经验，并巧妙地与中国民族特点相结合，力求创作出具有鲜明中华民族音乐风格的音乐作品。黎先生在众多领域里取得了巨大成就，硕果累累，他为中国音乐的理论研究创作、传承与发展做出了巨大贡献。”^①他的声乐作品特别注重歌词的立意和意境，中国古典诗词满纸留香，能让吟诵者和听者回味无穷，它们以“含吐不露为贵”，崇尚含蓄之美，追求言外之意、弦外之音。黎先生的男声独唱《枫桥夜泊》钢琴伴奏，它以羽音、角音的五度音程作低音，有意识的营造出“钟声”的音响效果，与模仿琵琶演奏的和弦交替出现，琶音和音阶的级进填充高声部，每个乐句都用过渡句衔接，并且全区贯穿着切分节奏。在第16小节，运用了离调的写作手法，这是黎先生将中国传统音乐思想中的运思习惯与西洋作曲技法的巧妙结合。这就要求伴奏者用“心声”演奏作品，营造静谧、孤寂的意境，与演唱者达到默契配合，细致处理每个音的弹奏。演唱或演奏他的作品不仅有感于到中国传统文化的博大精深也感叹他高超的创作技法。无论是从写作手法和艺术价值来

① 李世君：《丝竹》2007-7-7

看，黎先生所创作的钢琴伴奏都能算是完整而具内涵的钢琴小品，并且与演唱声部结合得天衣无缝，交相辉映。正如黎先生说的：“这些作品的钢琴部分与歌声血肉相连，其本身就是艺术精品，要想弹好并不容易。我写的歌曲《枫桥夜泊》的钢琴部分承担了声音造型、景色描绘、形象刻画、情绪渲染等方面的重要作用，所以不能把它看作是普通的伴奏，而应该像练独奏曲那样来练才能弹好。”^①

19世纪30年代以后，中国音乐创作者们开始了对新歌剧进行探索，并开始尝试改良传统戏曲形式。出现了许多成功的作品，具有鲜明的时代性和民族性，传唱至今。许多中国歌剧中融入了传统戏曲的曲调和结构，原作中的乐队编制大胆尝试中西混合的形式，并且以民族乐器为主体，由此改编而成的钢琴伴奏也颇具戏曲风味。如《海风阵阵愁煞人》，选自歌剧《红珊瑚》，是女主角珊妹的一段咏叹调。贫苦的渔家女儿珊妹，母亲早逝，自幼与父亲相依为命，年迈的父亲终日辛勤打渔，也交不起渔霸的租子，为此大病在床，生命垂危，情人阿青哥被逼逃往大陆，孤立无援的珊妹，为救爹爹含悲忍泪去渔霸家为父亲熬药救命，此时昏天黑地，海风呼啸……

此曲开始是散板，它吸收了戏曲音乐的紧打慢唱，行腔自由，充分表现珊妹此时的急切、压抑、悲愤的心情。这首作品钢琴伴奏谱是王其慧根据乐队总谱改编而成。一开始，由左手在低声部以震音在主和弦上奏响，如海上狂风呼啸之声，要特别注意这里的力度是由弱一强一弱，然后右手模仿胡琴的滑音演奏法，慢起渐快，随后双手八度

^① 苏澜深. 探中华之乐 求民族之风——黎英海先生访谈录[J]. 钢琴艺术, 1999, 1. 7.

音程旋律上行，右手最终在主调的 V 级音上做同音反复的停留，左右模仿风声呼啸而过奏出半音阶的上行和下行，营造紧张气氛，也描绘了珊妹复杂、悲苦的内心世界。开头“海风阵阵愁煞人”七个字是全曲的引子，点出歌曲的主题思想，演唱时“海风阵阵”四个字气息要饱满，感情要深沉。伴奏在歌词部分以震音做背景烘托，待演唱旋律落在 V 级上时，左右再一次利用半音阶塑造风声的音响效果。“愁煞人”三个字伴奏要与演唱同步，不仅速度达到天衣无缝，在力度和音色上也要追求达到与演唱者同样愁苦、悲痛之感。特别是演唱中“人”字的拖腔，运用了戏曲中的哭腔，收放结合，如抽咽似哭泣，只此一句，即能催人泪下，这里的伴奏也要以这种情绪做演奏指导，同时要借鉴拉弦乐器抖弓的演奏法来弹奏震音，强弱要多做变化，意在营造翻天覆地，呼喊无助的音乐氛围。

4.2.3 对多种语言的学习

这里所指的语言包括中国各地方言和声乐作品中涵盖的各国语言，如德语、意大利语、法语等。

经典的德奥艺术歌曲、意大利歌剧、法国歌剧是美声唱法学习者和表演艺术家必定要接触的，这一类作品钢琴伴奏的写作也被奉为经典，是钢琴伴奏者需要不断学习、不断积累的。学习这些语言的发音和演唱特点，最直接的作用就是使伴奏者能快速准确的跟上旋律演唱者，不会造成“不知道唱到哪里”的尴尬局面，同时在很大程度上能帮助伴奏者处理作品的呼吸和节奏，规范作品的弹奏。由于开口音和

闭口音演唱技巧的不同,在不同音高旋律中的技术处理也不同,伴奏者如能身切感受语言对歌曲演唱技巧的辅助或限制,必定能更好地配合演唱者的呼吸和速度。作为艺术指导,在语言发音上纠正演唱者也是声乐教学课程中的重要环节,解决了语言的问题,声乐作品在气质和质量上都会有极大的提升。

中国各地的方言是各民族文化的重要分支,地域的不同造就语言性格的不同。江南水乡的吴侬软语温柔、娇媚,这一地区的音乐风格也以婉转动听、情感细腻居多,江苏民歌《茉莉花》一曲就是最典型的代表作品,流传了几百年并传唱至今,有多种演唱形式和唱法的演绎版本。如果要追溯与地域、文化最相符的当然应该是以江苏方言吴语演唱的版本。这首作品由于其优美的旋律和浓郁的地域特征,以及在世界音乐领域代表东方音乐的艺术地位,被众多演唱者钟爱,并经常作为音乐会的经典曲目。但是,要学习整首歌用标准的吴语演唱也是很有难度的,于是,为了更易被大众接受,又保持其民族地域的特性,可以选择挑选歌词中某些字、词用吴语发音,特殊处理某几处节拍的演唱。钢琴伴奏或艺术指导如果能在整体把握作品风格的前提下,在文字或唱法方面给演唱者正确的指导,会在文化层面上更有利于演唱者完成作品。如此曲中“好一朵茉莉花”中的“一”字要发“ya”而不是“yi”,而且“一朵”二字如使用轻巧的跳音演唱,更能塑造江南女子俏皮、灵气的形象。“茉莉”二字可发为“me li”,在点名主题时运用当地方言,演唱会更具地域代表性,主题和音乐性格也更为突出。“满园花开香也香不过它”一句中的“满园”二字在吴语中应

发“me yi”。再如“又怕看花的人儿骂”一句中“又”字应发“yu”而不是“you”，会更具特色，也更贴合音乐娇羞、温婉的形象，使听众印象深刻。

4.2.4 自我的提升

在时代不断发展的今天，新的音乐作品，新的音乐风格在丰富着社会精神文明和人民大众的艺术文化生活。我国的音乐事业也不断与世界接轨，并在世界音乐领域占有一席之地。这就要求我国的音乐人才保持与时俱进的思想，不断充实和提升自己，虚心学习新的知识和新的科技。

面对同一首作品，不同的演唱者会有不同的表达，不同国家、不同性别、不同性格的演唱者都有自己处理作品的不同依据。作为优秀的钢琴伴奏者，要抓住每一次学习的机会，聆听世界级演唱家的表演或教学，从中获得提升伴奏品质的启示。从大师们的教学中，可以了解到，针对不同特点的学生，可以有不同的艺术和技巧处理，在对演唱尽享调整的时候，也要相应的调整伴奏的配合。保持谦虚的态度接受他人的建议，认真负责的对待每一次上台表演，实践是积累经验的最佳途径。

要勇于突破传统，接受新的音乐形式。比如音乐剧（Musical theater）这一较为年轻的音乐表演形式，集歌舞乐三位一体，和歌剧的区别是，音乐剧经常运用一些不同类型的流行音乐以及流行音乐的乐器编制，而且有更多的舞蹈成分。当运用到钢琴为主要伴奏乐器时，

要充分考虑到流行音乐的元素和特征，音色和音乐性格要发生极大的转变，尤其是在结合舞蹈元素时，要特别注重节奏感和音乐背景的塑造。要勇敢尝试创新，甚至可以把钢琴伴奏者最为音乐剧表演的一员，或者直接将钢琴作为场景道具，在这种形式中的钢琴伴奏，角色已经不再单一，对于伴奏者的素质和能力有更高的要求。

4.3 心理素质

对于任何表演艺术来说，表演者的心理素质在很大程度上决定了表演的成败，因此培养良好的心理素质是对每一个表演艺术工作者的要求。心理因素属于非智力和非专业因素，但它可以反过来影响智力的专业水准的正常发挥。心理素质问题普遍存在于整个表演艺术领域，在钢琴伴奏中也不例外^①。

4.3.1 临场发挥

伴奏工作要有充分的前期准备为稳定的临场发挥做保证，有把握的解决了谱面的技术问题和与演唱者的配合问题，再加上稳定的心理素质和丰富的舞台经验，在正式舞台表演时才能有自信将伴奏的能力和作品的魅力展现在观众面前。优秀的演唱者和钢琴伴奏者在舞台灯光的和自身表演欲望的双重刺激下，甚至可以发挥出更高的水平，但这都要以平时默契的配合和对音乐游刃有余的掌握做基础。

^① 顾晓晖：《声乐演唱中钢琴伴奏的作用及伴奏者素养》，引自《丽水学院报》2007年6月。

4.3.2 临场应变

在正式的舞台表演时，难免会出现一些意外的状况。有些是客观原因，比如演出场地的音响效果、灯光效果等，有些是主观原因，如演唱者或伴奏者过度紧张。因此，走台或彩排就显得相当重要，伴奏者要适应舞台上的钢琴音色，如果与平时练习时使用的钢琴音色或触感差别太大，需要及时的做出演奏上的调整。舞台上的音响效果也是需要重点关注的一方面，是否能听清楚演唱者的歌声，而演唱者又是否能清楚的听到伴奏的琴声，如何站位才能达到最佳的效果，都是走台时要考虑到的问题。如果使用到话筒或返送等音响设备，要与音响师提前沟通，保证正式演出时的效果。提前解决了这一些硬件上的问题会对成功的演出效果有较大的保障。

由于情绪上的紧张，演唱者很有可能出现短暂的忘词或者跳接段落，这时需要伴奏稳定自己的情绪，保证音乐顺畅的进行下去。另一方面，伴奏者要观察演唱者的状态，可以做眼神上的交流，提示演唱者终止音乐或者准备进行下一段落的演唱。这一系列行为，都需要过硬的技术和稳定的心理素质做支撑。

总的来说，好的心理素质是演出圆满的重要保证，利用每一次的练习或表演积累丰富的舞台经验是锻炼强大的心理素质的必经之路。

4.4 舞台礼仪

礼仪是一个人内在素养的外在表现，在音乐表演艺术中，舞台礼

仪是不可忽视的重要环节。在声乐演唱表演中，演唱者与伴奏者之间的舞台礼仪存在许多规范和讲究，端庄有礼的舞台形象同样是一名优秀的钢琴伴奏所应具备的。

4.4.1 出场的礼仪

出场的礼仪存在于演唱者和伴奏者上舞台的次序之中。正式演出之前，演唱者和伴奏者出场的先后和步骤要与主持人、灯光师等工作人员沟通好，一般来说，出场方式有两种：第一种，如果是需要对演唱者作特别介绍，可由主持人用台词请出演唱者，演唱者单独进入舞台，向观众们鞠躬示意，在主持人播报完曲目，再由演唱者以手势示意请出伴奏，待伴奏者在钢琴边站定，再一同向观众施礼。第二种，同样等主持人台词提示出场，演唱者和伴奏者分先后迈入舞台，二者的前后间距一般保持在一米左右。演唱者走到舞台中间，伴奏者走到琴凳前，一同向观众鞠躬。出场要落落大方，步伐稳健，眼神要充满自信。

演出的服饰也有讲究，伴奏者应选择与演唱者服饰同风格、同色系的礼服，款式最好不要太过花哨，不能在服饰上喧宾夺主，一般来说，着黑色礼服是最为保险的选择。

4.4.2 演出过程中的礼仪

演唱是舞台表演的主体，这个过程礼仪问题需要得到高度重视。表演中的礼仪主要存在于伴奏者对伴奏力度、速度，以及自己的

肢体动作的控制。完美的演出既不能是“演唱中心论”，也不能是“伴奏中心论”。伴奏者要时刻倾听演唱者的力度和速度，不能一味注重伴奏声部的表达，也不能毫无情感的完成弹奏人物，这种不专业、不负责任的演出态度，不仅是对演唱者的不尊重，也是对作品的不尊重，更是对观众的不尊重。

伴奏者在演奏时的肢体动作不能像独奏时一般夸张，适当利用身体的起伏控制力度的变化，不仅对演奏有辅助效果，在视觉上也会对观众造成一定正面影响。“度”的把握显得尤为重要，动作太多、幅度太大都会使观众觉得造作、多余，而且有“抢风头”之嫌，不论发生任何突发状况，都要保持气质和仪态，这才是优秀的伴奏者在演出中应有的形象。

4.4.3 关于演唱结束时的礼仪问题

在音乐即将结束时，伴奏者一定注重结束的圆满，在演唱结束而尾奏仍在继续时，要更为认真的音乐完成最后的总结，演唱者也一定要注重舞台表演的收束，在尾奏还未结束时，无论是神态还是姿势都要保持与音乐营造的气氛处于同意状态，不能给人虎头蛇尾的观感。在音乐完全结束后，表演状态停顿三秒钟，演唱者再以眼神或手势示意伴奏起身，待伴奏者走到与演唱者同水平位置，向观众施礼答谢，再引导伴奏者下台，同上台时一样应是演唱者先于伴奏者，二者保持一米左右的间距。

伴奏是一门合作的艺术，舞台上的举手投足都是个人素质和艺术

修为的集中体现，加强自身在舞台上形象气质的塑造，是对伴奏工作尊重和热爱的体现。

第五章 琴声 乐声 心声是统一的整体

从音乐实践的一般规律来看，“琴声”、“乐声”、“心声”是层层递进的过程，也是对音乐学习中积累的过程。毕竟，音乐表演要有技术做支撑，但一味的强调技术的音乐又是空洞、苍白的。

从音乐美学的研究角度来看，“琴声”、“乐声”、“心声”是一个统一的整体。音乐美学是美学——艺术哲学的一个分支，同时又是音乐学的一个部门，是以研究音乐艺术的美学规律为宗旨的一门基础性的理论学科。它特别把音乐的本质与特性，音乐的形式与内容，音乐的创作、表演与欣赏，音乐的功能，音乐的美与审美作为自己的研究对象。音乐实践包含音乐创作、音乐表演和音乐欣赏三个环节，这三个环节的本质都是对美的反映与表达。^①在这三个环节中，“琴声”、“乐声”、“心声”都是统一的整体，在作曲家的创作环节中将这三者运用巧妙的写作手法融入作品；在表演环节中，演唱者、伴奏者必须具备这三方面的技巧和领悟力做为基础来完成表演；审美环节中，观众对音乐作品的欣赏是同时于这三方面进行，而不是单独注重哪一个“声音”，呈现在大众面前的音乐作品是这三方面统一的整体。还值得注意的是，这三个方面又是相互促进、相互依存的，因为演奏技巧是为了更好的展现“乐声”，得心应手的表露“心声”；而与演唱者的配合以及对演唱者的指导和引领，需要“琴声”作技术支持，需要“心声”做理论基础。由此看来，培养钢琴伴奏这三方面的素质是绝对必

① 张前 王次炤：《音乐美学基础》（人民音乐出版社）1992年版第5页

须的，在钢琴教学和钢琴伴奏教学中是值得被重视和深入探究的。

5.1 声乐作品的创作

从美学的意义上看，音乐创作是一种受审美经验支配的创造性劳动，而这种创造性劳动的具体方式是把内心的体验改造成音响的形式。不论是依据歌词谱曲的声乐创作还是根据脚本或剧本写作的歌剧创作，其本质都是作曲家对文本性的艺术作品完成审美后，将内心情感与之结合，再将这一系列的内心体验改造成音响形式的结果。莫蒂默·卡斯曾经对音乐创作过程做过这样的分析，他认为作曲首先是作曲家“从听觉上感受到一个具有审美意义的乐句”，并“发现这个乐句的特点适合于自己的创造意图”；然后“把这种听觉形象加以客观化”，使“这个本无内在意义的感觉成为一种统觉，成为与作者情感相联系的结构”。最后，“按照因果联系，在这一句之后再寻找下一个乐句。”^①在创造声乐作品的旋律时，作曲家还要考虑到伴奏的创作，力求使二者不论在音乐韵律上还是音乐情感上达到高度统一，这同样是对演唱者和伴奏者完场作品的首要要求。这一点从钢琴伴奏在艺术歌曲中的地位和价值得到了充分体现。严格的按照谱面完成钢琴伴奏的弹奏也是文中提到的完成“琴声”的阶段，加以与演唱者的默契配合才达到了“乐声”的阶段。作曲家在写作中，根据对歌词的理解，在自身所处的环境背景和文化背景下，注入了个人的情感体验，这些情感体现在声乐旋律中的每一个音符和节奏的结合上，也会表现在钢

^① S·阿瑞提：《创造的秘密》，辽宁人民出版社1987年版第306-307页。

琴伴奏部分中和声以及织体的转换和布局中。并且，在作品中，偶尔还会出现有“弦外之音”，这些内心世界的活动和表达，需要演唱者和伴奏者用“心声”来进行理解并加以诠释，整首音乐作品才称得上完美演绎。

因此，从作曲家创作声乐作品的意图来看，声乐作品本身就是“琴声”、“乐声”、“心声”三者的统一。

5.2 声乐作品的表演

归根结底，音乐是一种表演的艺术，表演是音乐实践的一个重要环节，也使音乐艺术区别于其他非表演性的艺术形式。比如绘画艺术，画作完成一幅画作，就可以直接呈现在观众面前供人欣赏。文学作品亦是如此，写作完成便可与读者见面，不需要任何中间环节。而音乐与其他表演艺术，一定需要表演这一中间环节才能将艺术作品传递给观众，实现艺术作品的审美价值。如果再深入探究音乐表演与其他表演艺术的不同之处，则是音乐是比戏剧、主持、朗诵等表演艺术更加离不开表演的环节。比如戏剧，在没有编排和演出之前，观众也可以通过脚本、剧本等文字形式对作品内容和精髓作想象性的了解，在一定程度上体验对戏剧作品的审美。但是音乐却不同，因为记录音乐的乐谱，是一种特殊的声音符号，若非经过专门的训练和丰富的积累，是很难从阅读乐谱这一行为中产生审美体验的。从音乐表演的本质来看，它是作为对音乐创作的成果——音乐作品的表演而获得他的独立品格的，被称为二度创作或在创作。音乐表演的基本含义就在于，他

是在第一度创造的基础上进行的，他必须把第一度创造作为自己的出发点和归结点。所谓出发点是指在进行表演创造时必须对第一度创造的成果——以乐谱为存在形式的音乐作品，进行认真的研读和准确的解释，并以此作为表演再创作的依据。所谓归结点则是说，音乐表演的最终结果，应该体现为对第一度创造及其成果——音乐作品的正确传达和再现。这应是对作为第二度创作的音乐表演的基本要求，对于这一点不应有任何忽视和怀疑，那种随意篡改原作，违背作者意愿的音乐表演从根本上说是不可取的^①。

声乐表演艺术作为音乐表演艺术的重要分支，同样具有与音乐表演同样的本质和基本内涵，尊重原作是声乐表演的出发点和归结点。不同于其他独奏表演形式，在声乐表演中，除无伴奏演唱外，表演的过程都离不开伴奏，虽然伴奏的形式丰富多样，但都对演唱者和伴奏者有配合方面的要求。在用钢琴伴奏为主要伴奏形式的声乐表演中，伴奏者的表演反而成为作品完成好坏的关键，承担着衔接作品段落、营造音乐形象、衬托声乐主旋律的重要责任，从某个层面来说，伴奏也可被视作声乐作品的主导和重要线索。作为优秀的钢琴伴奏，要准确的认识自己在音乐作品中所担任的角色和重要性，发挥主观能动性，在保证高质量完成谱面弹奏的同时，要注重“心声”的表达，为自己所伴奏的音乐注入灵魂。在作曲家用乐谱记录下创作乐思的同时，留在谱面上的音符已经被抽离了音乐的活的灵魂，所剩下的不过是一连串没有生命的符号，而表演者要做的就是通过音乐表演为音乐

^① 张前 王次炤:《音乐美学基础》(人民音乐出版社)1992年版第183页。

重新注入生命。著名指挥大师卡拉扬曾说过：“指挥家不只是总谱的
执行者，而且是赋予总谱以生命的人。”^①

同时我们必须认识到的一点是，如果没有“琴声”、“乐声”做“心
声”的技术支撑，即便是内心对音乐作品充满感触和表达的愿望，当
然也是无法进行表演的，也就是俗话说的“巧妇难为无米之炊”，而
且，由于不能通过实践来感受音乐作品的妙处，对音乐的理解也会是
片面的，甚至是不切实际的。作为伴奏来说，即使拥有超高水平的独
奏技巧和表演魅力，在为声乐演唱伴奏时，不考虑与演唱者的配合，
没有认识到伴奏在声乐表演中的作用和价值，呈现出来的作品效果也
将是令人遗憾的。

由此可以看出，要完成声乐表演这一重要的环节，必须要求“琴
声”、“乐声”、“心声”三者的统一，并且是有机结合，缺一不可，从
音乐作品的表演质量和品味来思考，这三方面是不分主次，不分前后
的。

5.3 声乐作品的审美

对音乐作品进行审美体验的过程也称为音乐欣赏。音乐欣赏，顾
名思义，是欣赏者通过听觉对音乐进行聆听，并从中获得音乐美的享
受、精神的愉悦和理性的满足的活动。从音乐实践活动的整体来看，
他是音乐创作与表演的接受环节，无论是音乐创作或表演，归根结底，
都是为了供听众欣赏的，如果没有音乐欣赏，他们就从根本上失去了

^① 《外国音乐参考资料》1984年第一期第33页。

存在的意义。^①

音乐欣赏的方式多种多样,但无论是以哪种形式对音乐作品进行审美体验都是获得美的享受的过程。当仅仅以听觉刺激来欣赏音乐,即只对音乐作品的音响作审美,而剥离视觉效果的刺激时,听众接收到的是演唱者和伴奏者二者发出的音响效果的结合,音色的统一和情感呼应将带给聆听着和谐的美感。这就要求伴奏者要从听赏者的角度出发,遵循原作的创作意图,同时迎合演唱者的音色和艺术处理,使听众在音乐进行的过程中感受到演唱和伴奏的整体感。当音乐作品结合舞台表演作为欣赏方式时,视觉刺激会在很大程度上影响审美主体——观众的审美体验,太过夸张或者过于拘谨的表演都会使音乐作品的表现力大打折扣,也无法会使观众感受到愉悦和美,这样的表演无疑是失败的。通过对音乐作品的表演,使观众体会到作品的美,是对演唱者和伴奏者音乐领悟力和表现力的最大考验,毕竟,音乐创作和音乐表演实际上都是为音乐欣赏而服务的。从这一点可以看出,完成音乐审美的环节同样需要“琴声”、“乐声”、“心声”的统一。

声乐作品的审美还具有其特殊性,演唱者和伴奏者互为审美主体,也互为审美对象。即当演唱者和着伴奏进行演唱时,伴奏者会对歌曲的旋律和演唱者的表演作审美;伴奏者为演唱者弹奏伴奏声部时,演唱者也在欣赏着伴奏部分对音乐的表达和补充。因此在这同为表演者和欣赏者、同为音乐表演和音乐审美的过程中,二者既传递着美也感受着美,为了使对方更充分的感受音乐的魅力,同时也更得心

^① 张前 王次昭:《音乐美学基础》(人民音乐出版社)1992年版第224页。

应手的表达音乐的内涵，同样要求表演技巧、默契配合和音乐灵魂的完美统一。这也是为什么强调伴奏者必须是优秀的倾听者的原因。

还有一点值得所有音乐人的思考的是，音乐欣赏对在整个音乐实践过程中，不仅是接受的环节，它同时也是对音乐创作、音乐表演的反馈，对这两个环节都有积极作用。观众们欣赏完音乐，无论是以哪种形式，他们在审美过程中感受到的刺激可以通过表情、评论甚至掌声中得以体现。优秀的伴奏者要虚心的从观众、听众的审美反馈中发现自身的问题，同样也要从演唱者的演唱感受中找到发现需要改进的方面，以此来提升伴奏的技巧，从而更好地表达“心声”，使听众感受美的“心声”。

5.4 对伴奏者素质的培养

5.4.1 钢琴伴奏课程

高等师范院校钢琴教学大纲上指出，钢琴伴奏课程的培养目标是：通过本课程的教学，使学生除了掌握钢琴弹奏的正确方法、基本技能和初步熟悉不同类型的钢琴作品外，还要较熟练的弹奏钢琴成谱伴奏和即兴伴奏，以适应音乐教学的需要。就钢琴伴奏课程的培养目标而言，某种程度上是与伴奏者的素质要求相对应的；此外，还应从可持续发展的角度考虑，将重视和提倡学习钢琴伴奏、提高钢伴技能的认识扎根到每个钢琴音乐工作者心中。^①

在培养钢琴伴奏者专业技能和专业理论素养的同时，不能忽视的

^①刘培发：《世界华商经济年鉴·高校教育研究》2008年第11期。

是，钢琴伴奏担任声乐教学中艺术指导一职时扮演的是教师的角色，因此树立伴奏者正确的教育理念和治学态度同样也是培养伴奏人才过程中一个重要的方面。

5.4.2 钢琴伴奏课程的设置

在考虑为钢琴伴奏专业如何设置课程时，要特别考虑到钢琴伴奏这一专业与其他音乐专业的相互联系。不论是声乐、器乐还是音乐理论，都是音乐这一大学科的不同分支，都是伴随着音乐艺术的发展而衍生，又是为更好的表现音乐而服务。在专业音乐院校中，音乐各专业学科设置丰富多彩，课程结构大致相同但也独具特色。但是，各学科的独立性强导致各专业的相互作用被忽视，声乐教学只重视科学的发声和歌唱，钢琴教学只注重对钢琴作品的研究和演奏技巧的训练……这样的单一教学，造成学生知识结构的缺陷，无法做到横向或纵向知识的融会贯通。实践证明，钢琴伴奏专业是较理想的知识结合点，这一专业不仅对钢琴演奏技巧有较高的要求，也需要丰富的音乐理论做基础，更要在一定程度上了解声乐演唱技巧，更好能拓宽在文学、历史、绘画等学科的知识面，这样培养出的钢琴伴奏才是适应艺术发展需要的人才，也才是符合社会教育事业要求的人才。

钢琴技法课的开设要建立在加强伴奏能力的指导思想，除了利用练习曲、乐曲训练手指技能和培养乐感之外，还要注重音阶、琶音等基本功的训练，由于音阶、琶音在钢琴伴奏中是运用得较多的织体，有很强的实用性，同时又可在练习中在听觉上建立调式调性的概念，

可谓是一举多得的训练手段。另外，在钢琴技法课程中一定要加入视奏、即兴伴奏的教学环节，这两种技能可以说是每个伴奏者必备的能力，也是需要大量练习和积累才能获得的宝贵财富。

为钢琴伴奏专业开设声乐技法课，是为了适应钢琴伴奏者担任声乐艺术指导一职的要求。如果对声乐演唱的基本概念和方法没有丝毫认识，钢琴伴奏者就无从分辨演唱者演唱质量的好坏，也无法给出适当的指导和建议，更谈不上在艺术层面上的教学和指引。作为钢琴伴奏，一定认识到这一职业在声乐艺术中的地位和价值，以此来端正学习和工作的态度，因此，开设声乐技法课是非常必要的。

理论基础课程也是必不可少的。乐理、和声、视唱练耳、曲式等理论课程都在很大程度上帮助钢琴伴奏者完成谱面的弹奏、即兴伴奏的编配、与演唱者的配合和对其进行指导、对声乐作品的进行分析并更加准确而完整的进行处理。如果没有理论做基础，伴奏者的伴奏素质是无法被认可的，所弹出的伴奏也是没有理论依据作支撑，其艺术价值和实用价值都会大打折扣。

开设音乐史课程，使伴奏者学习音乐发展流程、各个时期的音乐风格、不同作曲家的创作特色、不同民族音乐的特征，都会有助于伴奏者更好的理解作品、分析作品、表达作品。尤其是对声乐艺术歌曲的正确认识，和对歌剧作品故事背景的学习都会使伴奏者的素质得到提升，所演奏的声乐伴奏也会更加符合音乐作品本身的要求，同样更能使听众感受到作品散发的时代气息和艺术气息。

培养伴奏者文学、美学、史学等相关人文素养，为伴奏者树立正确的艺术价值观起着积极作用，也有助于提升其审美情趣。在理解音乐时，人文修养和美学思想也有一定的指导意义，并且，文学、音乐、哲学这些学科门类本身就有着千丝万缕的联系，学习文化知识和哲学思想，不仅是对钢琴伴奏者的要求，也是对所有音乐工作者、学习者的要求。

伴奏艺术说到底还是一门表演艺术，因此，舞台表演课程对于伴奏者来说也是必须的。当然，这门课程需要更多的实践多过理论，也可以通过观摩来提高伴奏者的舞台表演水平。教师可通过给学生欣赏音响资料和带领学生现场聆听音乐会，指导伴奏者学习表演礼仪、塑造舞台气质、注重舞台着装等表演中的细节。这些细节往往也可以在一定程度上反映一个伴奏者的素质和品味。

结语

音乐是人类表达情感的途径，也是人们感受美的媒介。歌声是人类最直接的乐器，也是最具生命力和感染力的乐器。除无伴奏演唱外，一般的声乐表演离不开伴奏的配合，而钢琴伴奏是最常用的伴奏方式之一。钢琴伴奏在声乐作品中的价值和地位是不容忽视的，培养优秀伴奏，不仅仅要从演奏技术着手，更要从音乐的表达技巧性，要重视“琴声”、“乐声”、“心声”三者是密不可分的统一整体。本文从多个方面论述了这三者对于完成伴奏工作的必要性和统一性，也是在强调优秀的伴奏者应具备的素质。在社会精神文明高度发展的今天，中国的声乐创作水平日新月异，对于钢琴伴奏的要求也越来越高，为了满足社会文化教育和音乐实践的需求，需要大批优秀的钢琴伴奏工作者和钢琴艺术指导为我国的声乐艺术事业贡献自己的力量。毫不夸张地说，他们的文化素养和艺术修为直接影响着我国声乐艺术、乃至音乐艺术的水平。

综上所述，钢琴伴奏工作者和艺术指导教师们，通过对钢琴伴奏这一工作的思考和审视，对伴奏过程中出现的问题和不足，采取行之有效的解决方式，提升自己的工作和教学能力，并与先进、科学的理论有机结合，仔细推敲，潜心钻研；重视音乐演奏技巧和音乐领悟的结合，为钢琴伴奏的表演空间，开拓更为广阔的天地。热爱艺术、热爱生活、热爱音乐，从生活中领悟艺术，在艺术中展现生活，创造出有生命力的艺术作品，演绎出音乐之美、和谐之美。