



云南艺术学院文华学院

文华耕耘荟萃

陈劲松 主编

2010年《录音艺术专业》被评选为云南省高等学校特色专业（专业负责人王智）。
2009年《基础素描》被评选为云南省高等学校精品课程（课程负责人廖开）。
2011年《民乐合奏》被评选为云南省高等学校精品课程（课程负责人陈劲松）。
2011年《云南少数民族舞蹈》被评选为云南省高等学校精品课程（课程负责人岳亚明）。
2011年《音乐专业教学团队》被评选为云南省高等学校优秀教学团队（团队带头人陈劲松）。



云南大学出版社

文华耕耘荟萃

陈劲松 主编



云南大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

文华耕耘荟萃1 / 陈劲松主编. — 昆明: 云南大学出版社, 2011

ISBN 978-7-5482-0582-1

I. ①文… II. ①陈… III. ①艺术—文集 IV.
①J-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2011) 第184585号

文华耕耘荟萃1

陈劲松 主 编

策划编辑: 柴 伟

责任编辑: 李 红

装帧设计: 周 旸

出版发行: 云南大学出版社

印 装: 昆明市五华区教育委员会印刷厂

开 本: 889mm × 1194mm 1/16

印 张: 11

字 数: 270千

版 次: 2011年9月第1版

印 次: 2011年9月第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5482-0582-1

定 价: 30.00元

地址: 云南省昆明市翠湖北路2号云南大学英华园内

电话: 0871-5033244 网址: <http://www.ynup.com>

邮编: 650091 E-mail: market@ynup.com

音乐

- 陈勇艺术歌曲的特色与研究价值·····陈劲松 / 1
- 浅谈艺术类高校手风琴选修课中的手风琴即兴伴奏·····彭 毅 / 6
- 浅谈古筝基本指法弹奏的方法与技巧·····李 超 / 10
- 浅谈通俗演唱中的声乐基础教学·····寇 丹 / 14
- 气韵生动
- 柯达伊音乐教育体系的哲学思考·····李红英 / 17
- 音乐学科的可持续发展
- 从曲式与作品分析到音乐分析学·····赵盈娜 / 20
- 云南澜沧地区拉祜族葫芦笙研究
- 葫芦笙一管四音的研发及葫芦笙研究的现实意义·····王 峰 / 23
- 略论细川俊夫管弦乐作品《远景》系列中的“音响元素”·····艾 雪 / 29

戏剧

- 浅谈喜剧表演的分寸感·····束 杨 / 36
- 吴祖光艺人题材话剧作品分析·····刘秀丽 / 40

舞蹈

- 缅甸南坎华侨佛经学校、明德五戒佛经学校音乐舞蹈教育现状之调查报告·····陈 萍 / 45
- 学院派民族民间舞蹈的内在尴尬·····唐 镛 / 49

德宏州潞西市三台乡德昂族乐舞文化现状调查·····	周林晖 / 51
对云南少数民族民间舞蹈教材创编的一些思考·····	唐勤琴 / 56
浅谈非舞蹈专业大学生进行舞蹈形体训练的重要性·····	杨智威 / 59
浅谈编创景颇族舞蹈教材在舞蹈教学中的意义·····	咎建军 / 62
2000年以来云南花灯的生存现状调查·····	许继旭 / 64

民族文化

浅议大理旅游商品开发 ——民族文化的商品化·····	王文锦 / 68
从丽江旅游过度开发的现状看民族本土文化的保护和传承·····	段思宇 / 70
《白鹿原》中的祠堂与儒家文化的关系·····	何莉琼 / 73
民间神祇形成过程中的多重文化内涵 ——以云南腾冲“白玉真人”为考据个案·····	何马玉涓 / 78
民族民间艺术的活文献 ——传承人·····	王 好 / 83
关于对云南高校外来宗教影响动势的若干思考·····	石剑峰 / 88
浅探婉约词中的“隐秀”之笔·····	杨倩春 / 97

美术、设计

老龄化社会宜居空间的无障碍设计·····	田 甲 / 100
----------------------	-----------

平面符号在导向设计中的多维化体现·····	杨春晓 / 103
百褶裙的当代性	
——苗族百褶裙在现代流行服饰中的研究与运用·····	陈 月 / 114
形态造型与空间多样化	
——论弹性空间设计·····	方 飞 / 120
试论现代家居中的玄关设计·····	刘芸峰 / 126
浅谈各国动画人物造型与生活品味之间的关系·····	袁思洋 / 133

传媒艺术

浅谈电影中的声音特性·····	杨 力 / 139
论录音艺术专业中实践教学体系的构建·····	李 飞 / 142
浅谈电影中利用心理因素制造恐惧感的一些简单方法·····	胡隽一 / 145

教育教学

从终身教育思想看大学生就业指导教育·····	张文婧 / 148
如何完善社会力量兴办教育的体制·····	刘怀刚 / 151
关于对完善独立学院评估方案的思考与建议·····	白明繁 / 155
浅谈独立学院辅导员工作·····	杨国平 / 160
My Experiences in Passing CET·····	桂 蓉 / 163
浅谈云南艺术学院文华学院“校园网”建设之构想·····	孙云涛 / 165

陈勇艺术歌曲的特色与研究价值

云南艺术学院文华学院 陈劲松

【摘要】艺术歌曲是声乐创作的一种专门体裁，最初起源于19世纪的德国，当时是与民歌相对而言的，专指作曲家用精致的技巧写成的有钢琴伴奏的歌曲。中国的艺术歌曲创作起步较晚，从一开始就具有既借鉴外国艺术歌曲的表现手法，又注意与我国的民族语言、民族气质和民族情感表达方式相结合的特点。开山之作当属青主1920年在德国留学时写成的《大江东去》。六年后，赵元任写下了《教我如何不想他》。时至今日，艺术歌曲创作逐渐繁荣，各地均涌现出一批艺术造诣较深的作曲家，他们或者具有浓郁的文人气质和“阳春白雪”的高雅情韵，又或者注意与地方民族特色相结合进行创作。在云南省艺术歌曲的创作中当属陈勇最具代表性，本论文将对陈勇艺术歌曲的特点进行剖析，并对其艺术歌曲的艺术价值与社会价值进行深入研究。

【关键词】陈勇 艺术歌曲 特色 研究价值

一、陈勇生平及音乐创作简介

陈勇，男，1955年生，云南元谋人，1982年毕业于云南艺术学院作曲专业本科并留校任教，1984年毕业于上海音乐学院作曲指挥系理论作曲进修班，1997年被破格晋升为作曲教授。现为云南艺术学院副院长，云南艺术学院“音乐学”省级重点学科带头人，兼任云南省文联副主席，云南省音乐家协会主席，中国音乐家协会理事，全国艺术教育指导委员会委员，云南省高教学会常务理事，省学位委员会委员，省高等院校学术委员会委员，省高校教师高级职务评审委员会委员等职。1999年被中宣部、中国文联、文化部等授予“全国百名优秀青年文艺家”称号；2000年被评为享受国务院“政府特殊津贴”专家；同年还被评为云南省文艺家协会首批“德艺双馨中青年会员”；2001年在《云南日报》等新闻媒体发起的“当代云南最具知名度的艺术家”评选中入围，中央人民广播电台、云南人民广播电台、云南电视台、《云南日报》等多家媒体多次进行过专题介绍，并被收入《世界名人录》、《世界华人

文学艺术界名人录》、《东方之子》、《科学中国人——中国专家人才库》等辞书。

作为云南歌曲创作的领军人物之一，陈勇被认为是“学院派”、“主旋律”和“民族型”相互观照和兼容的作曲家，在全国颇有影响。近年来在国内、省内各种专业音乐刊物及音像出版社发表作品及论文数百篇，作品在省内外各种音乐演出及大型活动中经常被使用，在各种音乐比赛中多次获奖，具有广泛的社会影响，其中主要有：

艺术歌曲《火把节的火把》1999年获全国第七届精神文明建设“五个一工程奖”，实现了云南音乐在此项评奖中的“零的突破”，受到中宣部、云南省委宣传部的表彰和嘉奖。

艺术歌曲《月光恋》1998年获全国“新人新作”大赛一等奖，全国“广播文艺政府奖”及“广播歌选”金奖。

艺术歌曲《红土地，红土情》2000年获“首届全国艺术歌曲比赛”特别奖。

女声二重唱《布依人家》2001年获全国音乐电视展评金奖。

大型民族舞剧《敲响铜鼓》1998年获云南省新剧目展演音乐创作一等奖。

交响组曲《铜鼓魂》2003年获云南省新剧目展演音乐创作一等奖。

在国家级音乐核心期刊《音乐创作》上发表了多部作品,如艺术歌曲《望乡曲》、《寻找太阳升起的地方》、《火把节的火把》、《月光恋》、《版纳的春雨》,葫芦丝独奏《芦萧情》,钢琴独奏《赋格曲》等,并担任该刊编委(均由全国著名作曲家组成)。

1997年以来分别出版了《和声学基础应用教程》、《寻找太阳升起的地方——陈勇艺术歌曲选》及《月光恋——陈勇创作歌曲精选80首》等三部专著,并主编《跨世纪音乐文化丛书》、《云之南音乐文化丛书》及云南艺术学院省级重点学科丛书之《音乐学论文集》等三套理论丛书。

二、陈勇艺术歌曲的特点

艺术歌曲创作是陈勇音乐创作的一个重要组成部分,这批艺术歌曲在全国广为流传,在各种声乐大赛中被广泛演唱(许多歌手因此而获得大奖),并被各音乐艺术院校选作专业声乐教材。陈勇的艺术歌曲具有旋律优美流畅、歌词优雅深刻、词曲结合贴切、结构严密清晰、和声丰富谐和、易于学习传唱等特点,具有较高的艺术歌曲水准。他的歌曲绝然不同于现在一些所谓的“快餐文化”,通过他的艺术歌曲,我们可以体会到他对生活、人生的深刻感悟,领略到他卓越的精神境界。概括地说,陈勇艺术歌曲具有以下几方面的特点:

(一) 深厚的艺术情感

他的艺术歌曲流露出对祖国深沉的热爱,对

幸福生活的追求和企盼,对自然、生命的渴望和炽爱,这些歌曲长久地震撼着不同民族、不同地区人们的心灵。之所以他的音乐富于深厚的艺术情感,就在于他以自己的个性、学识深刻地挖掘诗歌深层的意象,把歌词中传达的概念转化为情感,把精神含量转化为艺术含量,且和歌词描绘的意境高度融合,共同表达歌曲的情感内涵。

例如:歌曲《碧塔海》是一首藏族风格的歌曲。碧塔海位于云南省中甸,景色秀丽,蕴涵着丰富的自然和文化内涵。歌词前半部分寓意含蓄,并没有直接描绘碧塔海的美丽景色,而是采用拟人的写法,将碧塔海神秘化。

前部分歌词是这样的:“带着雪山的问候(索呀拉索)你从古老的传说中走来;躺在大山的怀抱(索呀拉索)接受阳光的抚爱。”在这样歌词的意境下,陈勇将该段词的旋律处理得愉悦、富于韵律感,中声区的旋律进行如同歌者在叙述一般。带给听众的是朦胧、遥远而模糊的印象。接着,歌词继续加重神秘感,愈发引起了听者的兴趣,“看见你我想起少女蔚蓝的眼睛,看见你我理解赤子深情的爱”,结合该段词,旋律采用模进的手法逐渐上扬,情绪进一步累积,终于,在千呼万唤中,唱出了全曲的主题词:“啊,碧塔海,古老而年轻的海”,这一句是全曲的高潮部分,这一句旋律的节奏充分得到舒展,歌者的情绪得到释放;高潮过后,“你是胸怀宽广的母亲,你是高原永不枯竭的爱”,将碧塔海比喻成母亲,表达出人们对碧塔海深沉、灼热的爱。这两句是升华歌曲、传达感情的主旨句,旋律逐渐收束,并与第一段遥相呼应。

因此,演唱陈勇的艺术歌曲应特别强调意味美。这些歌曲在情感的表达上虽没有大起大落的戏剧性的情感冲突,但应该仔细体会作品细致、内在以及向心灵深处渗透的情感,要讲究音质的纯美和情绪的内敛,注重民族风格的独特韵味;在情绪上,更多地表达出一种愉悦、明快和细腻的情调。

（二）优美的歌唱旋律

他的歌曲旋律非常流畅，有强烈的抒情性。最主要的原因是他的曲调把歌词的感情和语言的特点充分地表现出来，从而形成了一首首美妙动听的歌曲。中国古代文艺评论家刘勰认为：“诗为乐心，声为乐体。”其意思可以理解为：词为歌曲的主题、情感范围、性格特征及发展脉络提供了依据，而旋律的任务是用音乐的形式，将歌词的主题内容充分而深刻地表现出来。

从旋律的创作看，音调进行的规律和歌词的语调是矛盾的，但也是统一的。音调进行的规律限制了语言的表达，要表达语言就要突破音调进行的规律；往往语调的自然规律限制了音调的进行，要使音调进行顺畅，有时可能打破语言的规律，所以说两者是矛盾的。要构成美妙的曲调，就要遵守音调发展的规律，正确地运用这一规律去表现语言；有特色的语言可以促进音调的发展，使音调更加丰富，更有表现力，所以说两者又是统一的。语言对于音调进行的规律，应该是突破地遵守；音调对于语言的规律，应该是遵守地突破。陈勇的艺术歌曲之所以旋律优美，一个重要的原因是合理处理了这一矛盾，既表达了歌词，体现了语调，又强调了个性，突出了特点。

例如：《火把节的火把》，在这首歌里，“火把”一词是重点，出现的频率和次数也很多。为此，陈勇巧妙地处理了“火把”一词的发音，既有遵守“火把”一词发音的地方，也有打破这一发音成为旋律进行的特色之处。

谱例：



以上旋律中，第一句将“火把节的火把”用上扬的旋律进行表达，与“火把”一词的调值相

符,重点在“火”字上;第二句“火把节的火把”则用下行的旋律,色彩黯淡了许多,尤其bB音的出现,更增添了旋律的风味。

再如：



这里第一个“火把节的火把”旋律进行平稳；第二个“火把节的火把”则以大跳音程为主，与第一句形成鲜明对比。尤其“把”字，上跳的7度音程与本身该词的调值相反，但却让旋律增色不少，很有韵味。

（三）凝练的民族元素

云南各民族的生活丰富多彩，独具特色，这些鲜明的地域特色和民族特色成为陈勇艺术歌曲创作的源泉，这些艺术歌曲既贴近边疆各民族的生活，反映各民族生活的本质，同时又高于生活，提炼于生活；既能使各民族产生认同感，同时又与一般的民歌相区别，散发着非凡的美学魅力。

陈勇创作的艺术歌曲有藏族风格、白族风味，更有挥之不去的彝族情怀。在他的艺术歌曲中，大量作品来源于彝族的民歌素材，如上例《火把节的火把》：全曲共由两个乐段构成，第一段为bD宫bA徵调式，采用了云南红河南岸彝族尼苏支系的调式音列。该地区的以带半音的五声徵中立调式为主，其音列为sol si do re fa sol（si微降1/4音，高音fa微升），此调式可视为该地区的“母调式”。在旋法方面，七和弦（sol si re fa）及其分解式进行贯穿于整个旋律。

第二段作曲家采用了等音转调的手法，bA徵调式转到#G羽调式上，bA=#G音，这两个音为等音关系，只是调式色彩不同，羽调式更显柔美。这

样的处理手法既保持了作品统一的结构力,又增加了歌曲的色彩对比,丰富了画面感。该段旋律采用 la do mi sol 的旋法进行,抒发了彝家人对火把特殊而浓厚的感情。

三、陈勇艺术歌曲的研究价值

一首好的艺术歌曲,总能给人以某种启迪,给人带来特别的艺术享受和审美情趣;一首成功的艺术歌曲更应该在艺术价值和社会价值两个方面都绽放出光彩。陈勇创作的艺术歌曲正是体现了这样的价值。这些艺术歌曲至今仍经久不衰地传唱,不仅是全国各艺术高校音乐会的经典演唱曲目,也是普通群众所喜闻乐见的“流行歌曲”,其受众面与欣赏群范围之广,充分说明了这些艺术歌曲的价值之所在。

首先,他的艺术歌曲表现出相当深度的艺术特征和美学规范。

一是符合歌者的声音美学原理。我们知道声乐作品是用“歌喉”(结合伴奏)去表现音乐的,这就要求作曲者懂得并去了解、掌握“歌喉”的特点与性能,就好比写乐队作品首先得会“乐器法”,更何况“歌喉”要远比一件乐器复杂得多;但凡演唱过陈勇艺术歌曲的歌者都会有这样一种共识,便是“他的作品很好唱,唱起来也很好听”,这其实传递了一个浅显却又至关重要的因素,那便是陈勇的艺术歌曲是符合歌唱的声音美学要求的。

例如《寻找太阳升起的地方》是一首为女高音演唱而创作的歌曲,歌曲旋律灵动而华丽,大气而柔美。

引子部分采用散板节奏,旋律中八度的大跳音程与三连音节奏的上行跳跃音符,体现了女高音灵动的音色特点;主题句在中声区接近叙述语气,

偶尔穿插的五度、六度大跳音程,渲染了金沙江与乌蒙山磅礴的气势;主题句结束后有一段女高音独唱的华彩,高音直达bB,并在高声曲徘徊,具有强烈的感染力和爆发力,充分体现了女高音音色的亮丽美感。

引子谱例:

二是含英咀华,味在曲外。一个优秀的文艺作品,其艺术形象是忌过“露”、过“实”和过“满”的,应该给欣赏者留下可以想象的空间,给人们留有一定的回味。

在陈勇的艺术歌曲中,他对歌词的理解以及感受,往往都浸透在对调性的安排和速度节奏的变化上,巧妙而含蓄,体现了作曲家别具匠心的构思,给歌者和听众无限想象的空间。如《金沙江,我心中的歌》,这是一首三段体结构的歌曲,前后两段为D大调,中间一段开始为bB大调,后转到bE大调结束,这样的调性布局巧妙地体现了歌词的含义,暗含曲作者对歌词的理解。第一段为D大调,仿佛一个故事刚刚开始,听者的情绪将随着歌曲走

入记忆的长河；中间一段突然转到了一个远关系调bB调上，鲜明的调性对比，造成了强烈的画面对比感，仿佛把人带到了过去的岁月，第二个乐句歌词的含义较前一句有所升华，蹉跎流离的岁月已然成为历史，党的领导（歌词中“红旗”一词的暗意）为我们的生活带来希望。因此，作者用三连音的特殊节奏和离调模进的手法，将情绪层层推进，转到了bA大调上，既表现了新旧生活的对比，也将情绪进一步升华，表达了开拓新生活的坚定决心。最后一段，歌曲再次回到了开始的D大调上，既起到首尾呼应的作用，又再一次地升华了歌曲的情绪，加之以宽广、舒缓的节奏，表达了作者对党、对祖国的热爱之情。

其次，他的艺术歌曲表现出深刻的社会价值和重要的现实意义。

如今，云南省委、省政府为贯彻落实党的十七大精神，深入贯彻落实科学发展观，推动云南民族文化大发展大繁荣，加快推进富裕、民主、文明、开放、和谐云南建设，审时度势，及时作出了由民族文化大省向民族文化强省迈进的重大战略决策。这一举措的实施，离不开文艺的发展繁荣，离不开一批又一批具有云南特色的优秀歌曲，正是这些歌曲把艺术的美传递给人民并影响着人民。正是因为云南有了像陈勇先生这样的著名作曲家，有了像《火把节的火把》这样传遍大江南北的优秀艺术歌曲，云南才有了向全国、向世界传递并介绍自己的一张名片。这些代表着云南特色、云南风格的文艺作品，同时也代表了我省在全国乃至世界范围内的文化竞争力，如果我们有多一点类似《火把节的火把》、《寻找太阳升起的地方》、《红土地，红土情》等这样的艺术歌曲，那么我们会多一份文化竞争的软实力。

如果说云南七千多种民族舞蹈、两百多种戏剧、各种各样的物质遗产和非物质遗产是云南民族文化大省的标志，那么创作一大批既保持云南民族文化的特色，又在内容和形式上进行新的探索和

大胆的创新文艺作品，则是民族文化强省建设中的一个重要标志。陈勇创作的艺术歌曲是我省民族文化强省建设中的一片砖、一块瓦，是如何将深厚的民族资源转化成基于生活又高于生活的音乐作品的成功案例，是我们传承民族文化、弘扬民族精神的代表之作。

云南的经济发展要采取“请进来，走出去”的方式，云南文化的繁荣也要利用各种形式和渠道，拓宽视野，加强交流。音乐是没有国界的，让音乐“走出去”，让能代表云南民族文化的优秀艺术作品走出去，这是充分展示云南文化的魅力，大力宣传和推介云南文化品牌，让云南文化走向世界的最好途径。我们人民的生活需要这样的艺术歌曲，我们民族文化的繁荣需要这样的艺术歌曲，我们的文化要走向世界更需要这样的艺术歌曲。

综上所述，陈勇的艺术歌曲以其卓越的艺术魅力唱出了我省经济与社会发展的最强音，代表了云南民族文化发展的最高水平，相信无论在今天还是在不久的将来，陈勇创作的艺术歌曲都终将以不朽的生命力活跃在艺术的舞台上，生生不息。

（上接第132页）

参考文献：

1. 金琬：《室内设计与装饰》，重庆大学出版社2001年版。
2. 董赤：《商业室内设计精学》，安徽科学技术出版社2000年版。
3. 汤重喜：《室内设计》，北京高等教育出版社2006年版。
4. 夏燕靖：《中国艺术设计史》，辽宁美术出版社2005年版。
5. 肖铭：《家的设计·玄关》，福建科学技术出版社2005年版。

浅谈艺术类高校手风琴选修课中的手风琴即兴伴奏

云南艺术学院文华学院音乐系 彭 毅

【摘要】本文从手风琴即兴伴奏的特征,手风琴即兴伴奏的教学形式及内容,手风琴即兴伴奏的教学手段和教学方法,手风琴即兴伴奏的技能、技巧,伴奏能力的训练以及如何掌握正确的弹奏方法等方面对手风琴即兴伴奏进行了全方位探索,体现了手风琴即兴伴奏在高校选修课中的重要性。

【关键词】手风琴 琶音 和弦连接 技巧 和声基础

公元1829年,由一位名叫西·达米安的奥地利工匠制作出一种用左手拉动风箱以控制发音并且在左手部位加上可以用做伴奏使用的和弦按钮的键盘乐器,该乐器被正式称为手风琴。如今,手风琴作为键盘乐器的一种,更是一件和声性极强的乐器,它既可以用于独奏,更可以用于伴奏。由于它具有小型轻便、便于携带、演奏技术较容易掌握、基本的编配方法富于效果而又不十分复杂、和声丰富、音色优美等特点,成为比较受大众喜爱和欢迎的乐器之一。尤其是作为伴奏乐器,手风琴被运用的广泛度和普遍性更是其他乐器无法与之相媲美的。因此,如何能够熟练掌握并且能够自己独立编配出适用于各类不同歌曲的伴奏,就成为现在艺术类高校手风琴选修课的重点教学内容。

伴奏分为两种:一是经过在谱面上的编写然后演奏的伴奏(即“正谱伴奏”);二是未经编写的“即兴伴奏”(一拿到单旋律的简谱便能根据演唱者所需的调式调性立刻用合理、顺畅的和声、节奏及其他技术手法,演奏出较完整的伴奏)。手风琴“即兴伴奏”能力是一个伴奏员掌握手风琴演奏技术和音乐理论知识,以及音乐审美情趣、思维反应的灵敏程度的总体现,是一种具有较高实用价值的音乐创造力。

一、手风琴即兴伴奏的特征

手风琴即兴伴奏是一门综合运用键盘知识和理论知识的学科。由于伴奏前毫无准备,就如“即兴演讲”和“即兴发言”一样,因此,要做到“三快”,即脑快、眼快、手快。其中,最为重要的是“脑快”,也就是说拿到歌谱后要在极短的时间内判断出歌曲调式调性及节奏音型;“眼快”则是看谱的速度要快;“手快”就是脑子反应出来的信息手要能够及时地进行演奏。手风琴即兴伴奏,是音乐作品的有机组成部分,虽然以“伴奏”为主,但在艺术表现过程中它要和被伴奏对象共同塑造一个完美的音乐形象。但是,因为其主要的是“伴奏”,所以在艺术表演过程中不可“喧宾夺主”。

二、手风琴即兴伴奏的教学形式及内容

1. 对于没有键盘基础和即兴伴奏基础较差的学生

对这类学生进行手风琴即兴伴奏基本功训练的内容如下:①介绍拉奏即兴伴奏的基本步骤。即分析歌曲的体裁与内容,判断乐曲的调式、调性与风格特点,确定乐曲的曲式结构,为歌曲配置和

弦,设计音型织体及前奏、间奏与后奏。②结合伴奏手法提高手风琴拉奏的技巧。其中包括:音阶、和弦、八度等技巧类型转化为简单的伴奏音型来练习演奏,可从简单的原谱伴奏中选段落或由指导教师自己编写。对各种技巧所转化的音型的特点、演奏指法和动作要讲解、示范清楚,并把这种音型技巧在伴奏中的作用明确归纳,以便于学以致用。③分类介绍基本的常用伴奏音型。这可从两个角度进行归纳介绍:一是不同的节拍的常用节奏音型;二是不同体裁歌曲的伴奏音型选配。④讲解键盘和声知识及为歌曲配置和弦的原则与方法。⑤培养自弹自唱的能力。运用伴奏手法为歌曲伴奏的同时有表情地演唱歌曲。

2. 对于键盘基础较好和即兴伴奏基础较好的学生

为使这类学生手风琴即兴伴奏水平在原有基础上进一步提高,伴奏手法更丰富多彩,讲究风格和效果,解决他们在即兴伴奏方面存在的不足,必须增加一些更专业化的知识内容。具体包括:①在和声手法上可增加副属和弦使用和色彩性的交替大小调和弦等。②在伴奏上把各种音型加以展开和综合运用。如在一首歌曲的不同段落因其情绪风格或内容上的变化运用对比伴奏音型,并注重音型的选择、搭配、变化与承接的合理。③可以适量布置练习教参中较好的伴奏谱例让学生练习,借鉴其精彩的伴奏手法。

三、手风琴即兴伴奏的教学手段和教学方法

我们根据学生的不同情况,采取不同的训练手段和方法。对于基础较差的学生,首先明确即兴伴奏的要求:能熟练地弹奏常用大小调的音阶、琶音及和弦的连接,并能快速地移调,这是最起码的基本功,在课堂上,老师要让学生把一首编配好的

歌曲在几个调上反复地练习,目的是为了适应演唱者不能以原调歌唱时升或降调的需要。另外,还要熟练地掌握和运用 I—IV—V—I 和声功能序进,选择合适的伴奏音型为歌曲即兴伴奏,较好地表现歌曲的情绪和意境,较好地完成伴奏任务。因此,在教学中首先要结合教材对他们进行各项内容的练习。将教材中的歌曲按不同体裁分类。如进行曲《国歌》、抒情性歌曲《送别》、舞蹈性歌曲《西班牙女郎》、颂歌性歌曲《歌唱祖国》、少儿歌曲《我们的祖国是花园》等。将几种不同体裁的歌曲仔细分析,编配适当的和弦和伴奏音型,伴奏编配要力求简单明快。之后要作出准确示范,讲解演奏技巧,并对练习方法和步骤提出具体的要求,学生便可以此为范,举一反三运用到同一体裁的不同歌曲中。这种训练最初可能有些机械,硬搬硬套,熟练应用后就可以灵活掌握,有所变化,和声手法及音型也就丰富了。

对于基础较好的学生,不应满足于达到基本功考核标准,而应在此基础上将即兴伴奏技能达到比较严谨、规范、丰满的层次。在技巧方面,除能熟练地拉奏24个大小调的音阶、琶音及和弦的连接,并能快速地移调外,还应学会分析正谱伴奏,借助练习部分手风琴作品以提高他们手风琴即兴伴奏的技巧。

当然,不管他们的键盘基础怎样,学习手风琴即兴伴奏都要有一定的和声理论基础,因为和声是钢琴即兴伴奏的骨架。和声选配是否恰当,直接影响到整首歌曲演奏处理的合理性、科学性和完整性。在本课程的教学,不能忽视对学生进行基础和声的教学,又不能完全当和声课来上,它需要在教学中融入和声基础知识。其实,学生们在以前的键盘学习过程中,吸收了许多这方面的知识,只是不系统而已,通过教学,让学生较系统地懂得和声基础知识,教会他们拿到一首歌曲时,所要做的第一步就是要在最短的时间内通过试唱了解歌曲的调式调性、思想内容、风

格、速度、结构等等,力求在演奏前在头脑中预先构思完成和声的音响效果。有的学生拿到一首歌曲后不管调式调性,明明是a小调歌曲却按C大调选配和弦;明明是徵调式歌曲却按宫调式配弹等等,这都不会有好的效果。

四、手风琴即兴伴奏的技能、技巧

1. 分析歌曲的内容、体裁、调式、调性以及曲式结构的特点

任何歌曲都有自己的音乐内容,它不仅仅体现在旋律中,也体现在歌词当中。因此,在为歌曲编配伴奏时,应要先熟悉乐谱,通过歌曲的旋律和歌词来确定歌曲的题材、体裁以及调式调性、速度力度等诸多因素,从而来设计伴奏的手法与和声的织体。

2. 配置和弦

和弦的配置是重要的环节之一。不同的和弦连接可以表现不同的思想内容,塑造不同的音乐形象,在开始时,可以先学用I、IV、V级三个正三和弦,随着学习的进一步深入可以逐步扩大和弦的选择。编配和弦最重要的一点是强调歌曲的调式调性。开头和结尾和弦大多数是主和弦,这样才能够明显地体现出歌曲是大调、小调或民族调式。结尾部分往往是正格、变格等终止形式。歌曲的中间部分或一个乐段结尾处常常有半终止的出现,这时往往落在属和弦、下属和弦等。和弦确定下来后,接下来就是琴上实际弹奏,根据弹奏的效果改变部分不协和的和弦。为旋律配置和弦时更换和弦的频率要由歌曲的性质来决定,比如:活泼的、节奏轻快的歌曲和声较疏,几个小节配一个和弦。慢速抒情的歌曲,可以一个小节配一个或两个和弦。总的来说,和弦的使用要以“少而精”为主要原则。

3. 确定伴奏音型

伴奏音型是即兴伴奏中和声进行的具体形

态。音型是和弦的形态,和弦是音型的灵魂。所以,必须从和弦的角度去归纳音型的基本形态。柱式和弦的音型使用无论是在传统艺术歌曲,还是在现代通俗歌曲中都广为应用,在不同的类型、速度的歌曲中所造成的意境也迥然不同。如《掌声响起》的第一乐段仅用几个柱式和弦便造成一种轻静抒怀的味道。同样是柱式和弦,如果用在《没有共产党就没有新中国》、《中国,中国,鲜红的太阳永不落》、《国际歌》等歌曲中,就会使这些进行曲式的歌曲更为有力度,共产党的光辉形象就生动地树立起来,也有了震撼人心的内在力量。因此,在选用音型时,一定要从充分表现音乐内容的前提出发,充分发挥每种伴奏手法的内涵表现力量。

4. 歌曲的前奏、间奏与尾声

许多歌曲都有前奏、间奏和尾声,用以补充、发展或烘托歌曲的内容与感情,成为整个歌曲不可分割的重要组成部分,艺术效果也非常显著。

那么怎样才能更好地处理歌曲的前奏、间奏与尾声呢?

(1) 前奏是乐曲的序幕、开场白,它应该造成听众的期待心理。前奏一般应该是短小精练、个性鲜明的。

①提示主旋律材料的前奏。以歌曲的末一句作为前奏的较为多见。由于首尾相通,可以自然地引进主旋律。乐曲结束句的和声进行大多都有终止式进行,用在前奏中能充分地揭示出调式的和声功能,肯定调性。同时,还可以将主旋律中节奏型、音调等最有个性的句子或片段抽出来作为前奏。这种手法可以使一首乐曲的精华部分更加醒目、难忘。

②用新旋律材料写成的前奏。用不同于主旋律的曲调作为前奏可以增加变化。它受主旋律的限制越少,创造性想象的余地就更广阔。不过也不能随心所欲,可以是旋律型节奏型和主旋律类似,也可以是风格意境与主旋律融合。比如《我们的明天

比蜜甜》，就是用主旋律的片段加装饰变化和紧缩的反复手法写成的，左手与右手形成二声部模仿。

(2) 间奏与乐曲高潮的处理。

间奏是指歌曲中长音或休止符以及乐段之间的伴奏处理。它的作用是为了更鲜明地衬托出音乐的情绪发展，伴奏可根据歌曲或乐曲的性质采用一些适当的手法来使音乐更加流畅、完整。

①节奏性的填补。当主旋律声部是长音或休止时，伴奏中持续着特性的节奏律动。

②音型性填补。将乐曲的主要旋律音调与和弦音进行有机的组合，写成具有一定规律的音型进行填补，比如《军港之夜》。

(3) 尾声的处理。

尾声是指在歌曲主体部分结尾以后，或是在最后的结束音上弹奏的那一部分旋律。它可以使歌曲的主体更加突出、集中，并达到更高的境界。同时也使演唱者的情绪随着尾声的进行推向高潮。

五、手风琴即兴伴奏的弹奏方法

手风琴是一种技艺性很强的乐器。正确良好的弹奏方法、富于层次感的触键方式、较好的音阶、熟练的和弦技术，都是弹好歌曲手风琴伴奏的基础。

从弹奏技巧来说，技巧不等于伴奏技巧，二者有本质区别。前者是以机械练习为主来再现乐谱的，而后者是以创造性的劳动完成歌曲伴奏的伴奏任务，使之成为与歌曲相辅相成的整体。因此不必作大量的机械性技巧练习。但要练习脑的反应，不论何时何地，反复思考弹配方案，在内心视觉的“键盘”上配弹，用心听，感受配弹的音响，最后上琴检验配弹的效果。

除此之外，还要坚持作移调练习，熟练掌握常用调的基本和弦配置，建立起键盘上的牢固的调

性思维。所谓“台上一分钟，台下十年功”，掌握正确的弹奏技巧需要长期艰苦、坚持不懈的努力方能巩固和完善。

六、丰富的想象力和创造力思维是手风琴即兴伴奏的关键

手风琴即兴伴奏有它的即兴性，但它既不能漫无边际地海阔天空，也不是绝对遵守严格的公式格律，而是要根据各自的想象力，创造性地编配，使每个人的灵感和才能在逻辑的轨道上创造性地充分展现出来，要信赖自己的听觉，只有自己听了觉得美的音响，听众才会获得美感和共鸣。同时要根据音乐形象及思想感情的变化、乐曲背景与和声运动的需要来考虑钢琴伴奏的织体。如右手可以用琶音来模拟自然界的流水，用单倚音来模拟鸟鸣声，以此来借景抒情，也可以汽车的鸣笛声、琵琶的弹拨来渲染气氛，当然也可以汲取人民生活中熟悉的音调与节奏，用这种创造性思维与整个作品有机地结合为一体。

综上所述，要想有较好的为歌曲进行即兴伴奏的本领，就必须在学习即兴伴奏的同时全面进行学习，还要有大量的练习与艺术实践。其他课程的学习也对即兴伴奏有着不同的影响，起着不同的作用。当你具备了这些基础和更深更广的技巧和艺术修养之后，即兴伴奏的水平必然水涨船高。

总之，手风琴演奏及即兴伴奏是一个没有止境的学习研究课题，我院开设这门选修课需要更多的实践、研究和探讨。借鉴教学大纲中钢琴即兴伴奏课的教学经验，根据手风琴选修课学生的特点，合理运用教学资源 and 教学环境，通过多种形式的教学手段和方法，培养选修课学生的演奏能力和审美能力，使手风琴选修课成为提高艺术类大学生艺术修养和综合素质的重要课程。

浅谈古筝基本指法弹奏的方法与技巧

云南艺术学院文华学院音乐系 李 超

【摘 要】古筝属弹弦乐器类，它的基本音色是手指在最好的触弦点弹弦，让筝弦达到最佳的振动状态所发出的音。乐器演奏不能离开技术，但是拥有娴熟的技术是通过正确的、专门的、持续的练习才能获得。我们应该改变以往仅仅通过乐曲来学习技巧的习惯，用正确的弹奏方法刻苦地练习每个手指的运指比仅仅通过乐曲来学习技巧得到的效果要好得多，基本指法的练习是为高难度技巧做奠基石。

【关键词】古筝 坐姿 手形 弹奏方法

引 言

古筝，又称秦筝，是我国古老的弹拨乐器之一，有两千多年的历史，形成流传于陕西、甘肃一带，盛行于隋唐。随着历史的变迁，流传到全国及亚洲的不少地区，是地道的华夏传统音乐。司马迁的《史记·李斯列传·谏逐客书》中述及秦国乐舞的一段说：“夫击瓮，叩缶、弹筝、搏髀，而歌呜呜快耳者。真秦之声也。郑卫桑间，韶虞、武象者，异国之乐也。今弃击瓮、叩缶而就郑卫，退弹筝而取韶虞，若是者何也？快意当前，适观而已矣。”古筝在东汉、三国时代被文人雅士称为“群声之主，众乐之师”和“移风易俗，混通人伦，莫有尚于筝者矣”。

对于筝的起源有三种说法，第一种认为：筝渊源于瑟。唐赵璘《因话录》记载：“筝，秦乐也，乃琴之流。古瑟五十弦，自黄帝令素女鼓瑟，帝悲不止，破之，自后瑟至二十五弦。秦人鼓瑟，兄弟争之，又破为二。”第二种认为：筝是由秦国名将蒙恬所造或蒙恬所改革。第三种认为：早期筝是五弦竹筝，筑身瑟弦。如：东汉应劭《风俗通》云：“筝五弦，筑身而瑟弦。”东汉许慎《说文解字》（宋代徐铉校定重刊本）中记载：“筝，鼓弦竹身乐也，从竹，争声。”

古筝在漫长的传播发展中，形成了以地方风格为依据，以传人、乐谱为载体的各古筝流派，这些流派分布在我国的大江南北，被后来的研究者分别称之为山东筝、河南筝、潮州筝、客家筝、浙江筝、福建筝、内蒙筝（即雅托葛）、朝鲜族的延边筝（即伽倻琴）和被称为真秦之声的陕西筝九个流派。九大流派的乐曲遍布全国各地，正如我国名扬四海的古筝大师曹正先生所说的“茫茫九派”。

“茫茫九派”的古筝，尽管形制上因地制宜有所不同，但其表演弹奏技法是基本一致的。这就是写本文的初衷。

一、演奏者的坐姿

弹筝时的坐姿大多采用坐式的，在现代的演奏中也有站式，这里主要说明的是坐式。

一般坐在靠近前岳山的位置约正对于最高音的琴码，坐的高低位置则因人而异，一般腰部刚好到最高音琴码高度的位置，两脚自然放松，右脚在后，左脚在前，脚尖正对前方，膝盖并拢，上身演奏姿势做到端正，两肩做到平稳，不可高耸或一边高一边低，外观上做到美观、自然。

二、演奏者的基本手形

手形，是我们弹琴最重要的第一步，可以说一个良好的手形为弹奏好古筝提供了一个好的开始，如果说盖楼要有一个好的地基，那么手形就是弹琴要打好的地基，也就是说手形是我们弹奏好古筝的奠基石。那么弹筝的手形怎样才是好的呢？我觉得是自然、放松的手形。

自然、松弛的手形包括手臂、肩以及整个身体的自然放松，反之，如果不能做到自然、放松。在弹奏时会出现肌肉酸痛、手疼，严重影响技术的提高。放松是保证乐音连贯、流畅演奏的基础。

自然、放松的手形是肩、肘臂要自然放松，微微抬起小臂，手腕与手臂做到平稳，掌心向下，手指自然弯曲，大指略微展开，指关节饱满，整个手掌空起，呈半握的形状，手形圆润。肩和肘沉到位，像平时走路一样，力度沉于指尖。这种放松的自然手形不仅展示在静止的状态，也呈现在演奏的过程之中，不仅是右手弹弦的基本形态，也是左手弹弦的基本形态。如果我们的手形是“鸡抓”、“倒垂莲花”或“大、中指为一线，手肘自然抬高，微微向外”或手腕呈现“桥拱”等等，这些手形都很难让手能够放松，相反使整个手肘、手臂更加紧张。这些手形要求我们手指直立，手腕高耸，手肘抬高，都处于紧张的状态，这样的手形我们又怎么能做到自然放松呢？

三、规范的基本弹奏方法

（一）“勾”的弹奏方法

用中指向掌心方向运动弹弦的技法称为“勾”，符号标记为“ $\hookleftarrow$ ”，符号标记在音符的正上方。

“勾”弹奏时，中指向掌根方向运动弹奏，义甲的角度与筝弦形成平面触弦，不能用义甲的侧

面去弹筝弦，入弦不可过深。肩和肘沉到位，力度沉于指尖。手腕平稳，不可向左或向右。手臂运动向后拉的同时，中指小关节挂住琴弦，向掌根方向主动运动。弹弦动作完成后中指与筝弦立刻脱离接触。弹奏动作完成后，恢复动作要快。

左手“勾”的弹奏方法与右手“勾”的弹奏方法基本一致，不再赘述。

（二）“托”的弹奏方法

用大指运动弹奏的技法称为“托”，其指法标记为“ $\lrcorner$ ”，符号标记在音符的正上方。

“托”的运指方向和勾的运指方向有所不同。当我们把五指伸直时我们发现，大指指尖的方向与其他四个手指的方向不同，顾名思义，大指的运指方向与其他三个手指的运指方向也是不同的，为了让大指的义甲能够与筝弦形成平面接触，我们应该怎么做呢？那就应该调整手臂、手肘的方向。

“托”的弹奏，肩和肘沉到位，手臂、手肘调整方向，手肘微微向外打开，但切忌高抬手肘、手臂。在调整的同时手腕也随其自然调整，手腕平稳，不凹不凸，不左不右，大指打开，用掌根力量向前推的同时，大指小关节主动、迅速向斜上方向弹奏，其余不弹奏的三个手指自然弯曲，手指指关节饱满，手形圆润，手形固定良好。弹弦动作完成后大指与筝弦立刻脱离接触。弹奏动作完成后恢复动作要快。

左手“托”的弹奏方法与右手“托”的弹奏方法基本一致，不再赘述。

（三）“抹”的弹奏方法

用食指向掌心方向运动弹弦的技法称为“抹”。其符号标记为“ $\searrow$ ”，符号标记在音符的正上方。

食指的弹奏方法与中指的弹奏方法基本相同。食指向掌根方向运动弹奏，食指弹弦时用义甲的角度与筝弦形成平面触弦，形成平面接触，而不