

21 世纪高师音乐教材

歌曲钢琴即兴伴奏

GEQU GANGQIN JIXING BANZOU





歌曲钢琴即兴伴奏

GEQU GANGQIN JIXING Banzou

冯德钢 编 著

西南师范大学出版社



21 世纪高师音乐教材

歌曲钢琴即兴伴奏

冯德钢 编著

特邀编辑: 彭红梅

责任编辑: 贾 晖 张发钧

封面设计: 向海涛

出版发行: 西南师范大学出版社

(重庆·北碚 邮编 400715)

经 销: 新华书店

印 刷: 重庆电力印刷厂

排 版: 华音工作室

开 本: 787×1092 1/16

印 张: 12.25

字 数: 290 千

版 次: 1999 年 9 月 第 1 版

印 次: 2000 年 9 月 第 3 次印刷

印 数: 16 001~24 000

书 号: ISBN 7-5621-2219-9/J · 152

定价: 16.00 元

(封底未贴有激光防伪标志系盗版书)

前言

本书是一本有关歌曲钢琴即兴伴奏学习的实用性教材。

本书没有在钢琴伴奏的创作理论方面建立一套完整的课程体系的意图，而是按照循序渐进的教学过程，组织了一系列有针对性和启发性的键盘练习，并进行了相关的实例分析，帮助读者通过在键盘上不断实践的方式，提高歌曲即兴伴奏的能力。

在我国，以各种形式出版的歌曲集或是学校音乐教材中所选用的歌曲常常都没有配置钢琴伴奏声部，而仅仅是以旋律谱形式出现，所以学校音乐教育和社会音乐生活对歌曲即兴伴奏的需求十分普遍，以至于就读音乐教育专业的学生所具有的即兴伴奏水平，成为衡量其业务水平和工作能力高低的重要尺度之一。随着音乐艺术事业的发展，歌曲演唱对即兴伴奏的要求越来越高，同时，由于我国目前钢琴学习的日益普及，也有越来越多的人希望能在钢琴上即兴弹奏出自己喜爱的歌曲以丰富自己的文化生活。

有鉴于此，我根据自己多年来担任声乐钢琴伴奏（用伴奏谱和配弹即兴伴奏）的实际经验和长期从事钢琴即兴伴奏课程教学工作的心得体会，结合赴美国学习工作期间，对相关专业课程的系统了解和比较分析，并在广泛学习和研究的基础上，动手编写了这本书。

我们知道，学习歌曲钢琴即兴伴奏的实质性目的，是在于依据既定的歌曲旋律，从伴奏这一角度，提高对其快速的、综合的反应能力和创作能力。而这两种能力又要同时作用并体现于思维和弹奏两个层面。我首先要说的是，这个问题并不如人们一般想象的那样深邃和复杂。事实上，每个准备了要学习即兴伴奏的读者，都在某种程度上具备着这样的能力。而本书的主旨和作用就在于使这种能力得以展现并获得持续有效的发展。

在即兴伴奏的实践中，我们不强调某些“禁则”，而是去探索怎样做效果更好，同时也更为方便，并总结出一些常用的手法与规则。因此，本书强调实践与积累。

学完本书，你应该可以比较自如地在钢琴上弹奏歌曲即兴伴奏了。当然，这并不等于学完了即兴伴奏的全部内容，因为这本书只希望成为读者追求更高艺术境界的最初几级台阶。在此基础上，通过进一步的学习和实践，将会使即兴伴奏的整体技术水平和艺术表现能力得到不断提高。

本书的编写得到了编委会主任周荫昌教授、中央音乐学院周广仁教授、以及钢琴系列教材总主编黄瑀莹教授等有关人士的关心和帮助，责任编辑贾晖女士、张发钧先生更是为本书做了许多有益的具体工作，在此一并致谢。

由于本人学识有限，加上成稿时间较紧，书中难免存在不当之处，殷切希望读者予以批评指正。

冯德钢

于南京师范大学

绪 论

如果是准备将本书用作歌曲钢琴即兴伴奏课程的教材，那么我首先建议把《绪论》作为第一堂课的教学内容。因为这一部分阐述了与该课程密切相关的一些基本观点及背景知识。

看上去《绪论》的内容似乎过多，但我们可以先把有些内容大致浏览一遍或仅仅留意一下标题。在以后的学习过程中，再根据实际需要，随时把书翻回到这里查阅其中的相关部分。这样的学习方式也许会更有效率。然而，《绪论》中的第一、二、八部分值得首先读一读。尤其是第八部分，在学习此书内容的全过程中应始终予以高度的重视。

还需要说明的是，在《绪论》中列出的这些标题，都包含着大量可进行学术探讨和研究的内容，而限于本教程的主旨，我们不可能也不必要对其展开充分的讨论。对这门课程，首先了解和建立一些重要的基本概念，然后在今后的学习过程中，结合自己的实践，不断地体验和积累。这对于提高钢琴即兴伴奏的技术水平和音乐表现能力，是大有裨益的。这里再次强调，充分认识即兴伴奏的存在价值和艺术价值，并将实现这种价值的努力贯穿于整个学习过程之中，我们的教与学就会更有成效，也会因此而获得更多的艺术创造的乐趣和享受。

第一节 关于歌曲伴奏

歌曲伴奏的发展概要

歌唱，大概是人类最自然、也最为古老的音乐表现手段。而许多乐器，从它们诞生之时起，大概就被用来作为歌唱的伴奏工具了。中国的《史记》中就记载了“击筑而歌”这样的音乐表现形式（筑，中国古代的一种击弦乐器），为我们展现了一幅亦歌亦奏、十分生动的有声画卷。在这里，是由“善击筑者高渐离”担任伴奏，荆轲则“和而歌”，看来演唱与伴奏有着明确的分工。而一个“和”字，既说明两者之间在表演过程中相互协调的关系，又体现出伴奏部分在整体音乐表现过程中的重要地位。从中国历代音乐作品及文论中我们看到，演唱与伴奏的这种关系一直存在于中国音乐的发展与演变历程之中，并不断以更高的技术和艺术水准以及更多样化的表现手段出现。

西方音乐中演唱与伴奏则发展得更加充分，也较为完善。其情形大致是这样的：

在中世纪的世俗音乐和许多民歌中，用乐器为歌手伴奏就有多种手法，如：对曲调同度或八度重复；使用不同的节奏；将旋律略作变化，造成支声伴奏；以持续低音为歌曲伴奏等等。在16世纪，歌曲演唱时常在诗琴（lute，当时盛行于欧洲的一种4~6弦的拨弦乐器，它在欧洲文艺复兴和巴洛克时期的音乐中占有重要地位）上用和弦或复调伴奏。17世纪，开始用数字低音方式弹伴奏，这是和声性伴奏的一种类型，它以和弦为基础，在古钢琴或管风琴上作即兴伴奏，从而使伴奏成为乐曲整体中有机组成部分。到18世纪，数字

低音的伴奏方式在音乐表演领域有了更为广泛的应用。这样的伴奏，在乐曲中所占的地位已与独唱或独奏部分同样重要，成为“必要的助奏”。而这种助奏风格，一直延续到19世纪浪漫派作曲家以及近现代作曲家的独唱、独奏和协奏曲作品之中，并且变得更为精致、复杂和富于表现力。从上世纪末美国黑人音乐发展起来的爵士风格、布鲁斯风格以及其他风格类型的流行歌曲中，伴奏以其极具特色的节奏与和声效果，极富个性的即兴演奏方式，在演唱领域占据了十分重要的声部地位。

歌曲钢琴伴奏的作用

伴奏（Accompaniment）一词，一般认为是指在歌曲或乐曲中衬托、突出主要部分的辅助部分。其实这种说法并不准确，容易使人产生误解。很显然，把贝多芬、勃拉姆斯这些大师的协奏曲中的管弦乐部分看成是辅助性的伴奏，无论如何都是很荒谬的。而在舒伯特、舒曼、勃拉姆斯、雨果·沃尔夫、理查·施特劳斯、德彪西、都福雷以及我国的赵元任、青主、谭小麟、黄自等作曲家的艺术歌曲作品中，钢琴伴奏部分常常和声乐部分同样重要。其实“伴奏”一词最初的意思是指必要的助奏。而其重要性，往往并不亚于被伴奏部分，两者之间相辅相成，共同完成对音乐作品的再创造。

歌曲的钢琴伴奏艺术主要是为了实现19世纪德国歌曲和法国歌曲的艺术表现需要而发展和兴旺起来的。到了20世纪，这一艺术形式得到了进一步的完善，并出现了职业钢琴伴奏家群体，其中不乏成就斐然的大师级人物。而大量的声乐演唱音乐会，也为这些钢琴伴奏家一展身手提供了广阔舞台。他们始终坚信，伴奏同样也是音乐表演艺术中极具意义的重要组成部分。他们为伴奏艺术奉献出自己的毕生精力，并为音乐艺术宝库增添了许多新的宝贵财富。

由此我们应该认识到，歌曲的思想内容和艺术形象，是通过演唱者和伴奏的共同再创造才得以最终实现的（当然，无伴奏歌曲除外）。而在这一过程中，伴奏声部本身通常具有以下几方面的重要作用：

1. 提示歌曲开始时的调性、调式、音高和速度，以此顺利引入演唱声部：

例1 《致音乐》

肖倍尔 词
舒伯特 曲

Moderato

Du hol - de Kunst, in

2. 揭示旋律声部的和声内涵：

例2 《长城谣》

潘子农 词
刘雪庵 曲

Andantino

万里长城万里长，长城外面是故乡，

3. 表现歌曲的特定节拍、节奏风格：

例3 《塔里木河》

克里木 词曲
谢明、汤明配伴奏

维吾尔族民歌风

塔里木河呀，故乡的河，

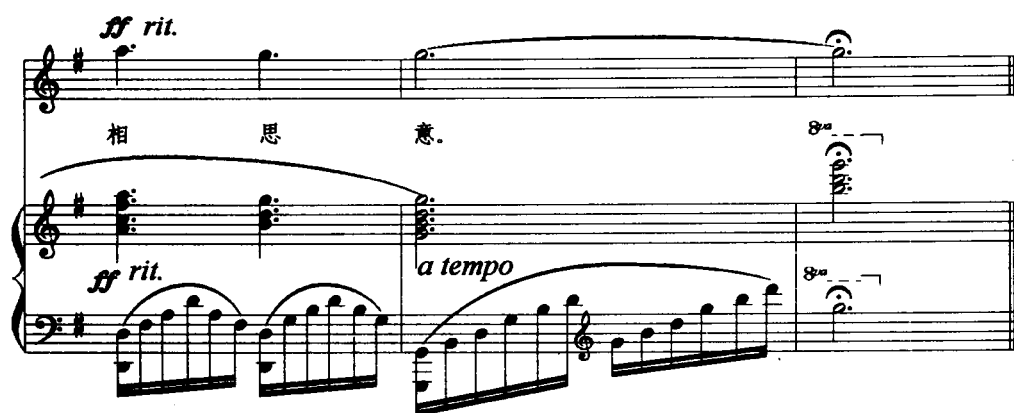
4. 加强歌曲的旋律线条：

例4 《我住长江头》

[宋]李之仪 词
青 主 曲

Allegro ma non troppo

只愿君心似我



5. 烘托歌曲所表现的情调、情感，如例 5 之坚定豪迈，例 6 之淡雅高远：

例5 《忆秦娥·娄山关》

毛泽东 词
陆祖龙 曲





例6 《在那遥远的地方》

青 海 民 歌
王洛宾 编 曲
陈田鹤 配伴奏

Andantino

在 那 遥 远 的 地 方， 有 位 好 姑 娘，

pp

6. 描绘特定场景，营造特定气氛，以此来展现音乐形象。如例7中所表现的潺潺流水，例8中所展示的春潮涌动：

例7 《鳟鱼》（前奏部分）

舒伯特 曲

p *pp*

例8 《春潮》（前奏部分）

拉赫玛尼诺夫 曲



综上所述，在歌曲演唱过程中，伴奏所发挥的作用使其成为不可或缺的重要艺术表现手段。充分认识伴奏的作用和价值，是我们在学习即兴伴奏之前首先要建立的一个重要观念，这会使我们的学习更具有动力，也更富于激情——因为实现伴奏的艺术作用，体现伴奏的艺术价值，就是学习即兴伴奏的最终目的。此外，很值得一提的是，许多优秀的歌曲钢琴伴奏谱，在这方面成为我们的典范。多多浏览和学习这些作品，无疑会十分有利于歌曲钢琴即兴伴奏水平的提高。

第二节 关于歌曲的钢琴即兴伴奏

“即兴”的存在与价值

“即兴”一词，通常是指没有经过缜密的思考和充分的准备，而仅凭着因某种特定事物的激发而产生的瞬间的感受与冲动，或只是根据临时的创造性的随想而进行的一种艺术创作和表演的特殊方式。

横贯中外，即兴这一方式广泛存在于多种艺术门类之中。如文学中的即席吟诗赋词、美术中的即席行书作画、音乐中的即兴演唱演奏、戏剧舞蹈中的即席表演等等，比比皆是。

纵览古今，从远古的艺术萌芽时期，到即将进入21世纪的多元化艺术的发展阶段，即兴式的创造也始终以各种具体的表现形式而存在，并以其旺盛的活力与不懈的探索精神，在艺术发展的历史长河中发挥着无可替代的重要作用。

就西方音乐来说，即兴演奏（Improvisation）几乎贯穿着它的全部历史。而在近四百年中，即兴演奏还曾逐渐形成成为一种时尚：一直到19世纪中叶，即兴演奏仍然是音乐创作的正常方式，钢琴独奏音乐会也常常以根据听众提出的旋律进行即兴演奏作为结束。自18世纪以来，器乐协奏曲的华彩乐段有时是由作曲家写定的，但也常常留待演奏大师们去即兴创作。管风琴演奏家们也始终把即兴演奏视为主要的音乐活动之一，与写谱作曲家并无高下之分，这种风气迄今依然盛行。

许多的传记和轶事证明，许多伟大的作曲家，同时又是键盘乐器的即兴演奏大师。即兴演奏为巴赫、亨德尔、莫扎特、克列门蒂、贝多芬、门德尔松、肖邦、李斯特以及其他许多作曲家发挥与表现其天才的音乐想象力和创造力提供了巨大的可能性。他们在键盘乐器演奏中的辉煌的即兴表现，曾使当时的听众都为之倾倒。他们都对即兴演奏有过杰出的贡献。与此同时，这些作曲家也常常按照自己的方式为构思作品而进行即兴演奏，并将这个环节视为音乐创作所必不可少的“准备活动”。他们的许多不朽的传世之作，就是这样孕育在即兴弹奏的过程之中。

即兴演奏对单声部音乐以及变奏曲、前奏曲、托卡塔、幻想曲以及即兴曲等多种音乐体裁产生过重要的影响。如今，即兴演奏又作为爵士乐的主要演奏特点之一被沿袭了下来。同时，某些现代派作曲家有时也强调了演奏中的即兴创作因素，在他们的作品中，传统的记谱方式已被许多特殊的标记与文字说明所代替，以表现音乐的不确定性、偶然性或其它性质，这时，即兴演奏又被赋予某种新的意义和形式。

以上这些有关即兴演奏的论述之目的，在于使每位使用本书的读者都能充分感受到即兴演奏的艺术地位与价值，并为掌握以伴奏为形式的一些即兴弹奏手法而感到自豪。

即兴伴奏的特点

即兴伴奏（Accompaniment Improvisation）是一个具有双重含义的概念。其中，“伴奏”包含了在第一部分中所阐述的全部作用和意义，而“即兴”一词，则成为其表现手法的重要特征。在实践过程中，我们还可以注意到，即兴伴奏带有一些自身的特点。

首先，即兴伴奏有别于钢琴伴奏谱弹奏。因为在伴奏谱中，已经清楚地为伴奏者写明了所有要弹奏的音符以及速度、力度、乐句、表情等各种记号，伴奏者的任务就是尽可能完善地、艺术性地将它们“朗诵”出来。而即兴伴奏则更类似于“即席讲话”。面对一份“发言提纲”——歌曲的旋律谱，伴奏者必须根据其内容、风格、调式、调性、结构，以及实际的演唱形式和要求，即刻创作并弹奏出恰如其分的钢琴伴奏。从这个角度来看，即兴伴奏很接近于即兴演奏。

然而，即兴伴奏与即兴演奏又有所不同。即兴演奏虽然有时也按照某个指定的主题进行，但它往往具有更大的灵活性和自由度。由于包含了更多的作曲因素，即兴演奏也就是即时性的、自由的音乐创作。而即兴伴奏则必须依据歌曲的旋律谱进行。既定的旋律（包括歌词）及其所内含的多种音乐要素，简化了即兴伴奏中的创作思维过程，但也使即兴伴奏的具体表现受到了特定的制约。

鉴于上述特点，我们在即兴伴奏的实践过程中，一方面要致力于不断提高钢琴演奏技能，提高视奏能力和双手在键盘上的快速反应能力；另一方面，也要通过努力学习和积累，逐渐培养和声、织体等音乐创作手法的实际综合应用能力。与此同时，多多接触、分析各种风格类型的歌曲旋律以及各种特具典型意义的优秀钢琴伴奏谱范例，并从中归纳总结出一些实用性的规律，以提高自己在歌曲以及歌曲伴奏这一具体方面的音乐修养和艺术品味，丰富和拓展自己的伴奏手法，从而使歌曲钢琴即兴伴奏的实践在各个方面都逐步迈向“胸有成竹”这一充满自信的艺术境界。

这也是编写本书的基本宗旨。

第三节 记谱与读谱

线谱与简谱

在钢琴学习过程中，我们已经习惯于面对着琴谱架上的五线谱乐谱。用五线谱来记录钢琴乐谱，确有其不可替代的直观性与精确性。因此，几乎所有的钢琴作品，都是以五线谱的形式创作、出版并流传开的。

然而，在弹奏歌曲的钢琴即兴伴奏时，我们却常常盯着一份以简谱方式发表或记录的

歌曲旋律进行工作。我们甚至把熟练的简谱读谱、视奏能力，作为学习即兴伴奏的必要条件之一。从实用性的角度来看，用简谱来记录旋律线条也有其方便之处：调式、调性几乎一目了然；唱谱和移调也较容易（前提是具有较好的首调观念）；和声配置较为简便等等。

谈到简谱，我们应该了解一下它的历史发展，并正视其在过去及当今音乐领域中的地位。我们通常所说的简谱（Galin-Paris-Chevé System），是指数字简谱，其雏形初见於16世纪的欧洲。17世纪被法国天主教教士苏艾蒂加以改进后用来教唱教会歌曲。18世纪中叶，当时欧洲最伟大的思想家之一卢梭（Rousseau, Jean-Jacques，同时又是作曲家和音乐理论家）将其进一步完善并积极倡导、推广。19世纪，经过加兰、帕里斯和谢韦三人的继续努力改进，使之大致成为我们今天所见的模样，并开始得到广泛的使用。19世纪末，简谱传到日本，再经由日本传入中国。近百年来，简谱在我国逐步普及，并一直流传使用至今，在社会音乐生活中，长期发挥着重要的作用。

在本教程中，线谱、简谱均有采用：所有技术练习和谱例分析，均按钢琴学习的习惯采用五线谱记法。而每一章之后的实例练习，则用简谱记谱，以增强本课程教学内容的具体针对性。

固定唱名法与首调唱名法

钢琴教师在指导学生时，常常要求他们伴随着内心的歌唱去演奏，至于这种十分有利于演奏的歌唱到底是采用哪种唱名法，一般都不太予以深究。这种宽松的态度，我以为是很可取的。

实际上，固定唱名法（Fixed Do）和首调唱名法（Movable Do）各有自己的适应对象和应用价值，同时也各有其局限性，两者相互依傍而共存，谈不上孰是孰非，亦无高低贵贱之分。

然而，意味深长的是，在我国的专业音乐教育领域，存在着某种程度的轻视首调唱名法现象，似乎唯有固定概念才是“正宗”。其实，这样的认识是很狭隘的，也可以说是单一性思维及其惰性所带来的结果。事实上，首调唱名法因在表现调式形态方面的直观性和运用移调技术时的便利性，一直受到许多音乐理论家和教育家如柯达伊等人的重视，并且至今仍被欧美国家的许多音乐专业院校广泛采用。

在这里顺便举一个小小的例子，当我们通过激光唱片，静静地欣赏本世纪天才钢琴家格林·古尔德（Glenn Gould）的精彩演奏时，有时可以听到他伴随着琴声的低吟——用首调唱名法。

简谱最本质的特征就是以首调唱名法记谱。这就要求每个学习即兴伴奏的人都要学会用首调方式读谱，并能用首调的观念进行音乐思维。多年来的学习和工作实践，使我们得出这样的体会：如能自如地将固定与首调两种唱法融汇并用，将会给钢琴即兴伴奏甚至包括其他音乐科目的学习，带来很大的便利。

第四节 指 法

对指法的认识

当我们把歌曲曲谱放上谱架，并将双手放在键盘上准备开始学习即兴伴奏时，我们首

先面临的一个实际问题是：在弹奏过程中，怎样安排指法才更为方便、合理？在钢琴演奏的日常教学中，这个问题也常常让学生感到困惑。而且，即使是对于某些具备了一定钢琴演奏能力和水平的人来说，有时也未对这个问题引起足够的重视。为此，本书将这个问题专门提出来进行讨论。

在钢琴演奏中，指法（Fingering）起着十分重要的作用，它直接关系到音乐进行中呼吸的控制、乐句的连贯、力度层次的表现和对其它细节的把握。许多有关钢琴演奏方面的著作常常把指法单独作为一个章节进行论述，而像施耐贝尔（Artur Schnabel）这样的钢琴大师在教导学生时，也把指法作为一项重要的教学内容。

指法的运用，有一个发展与进步的过程。在键盘乐器的早期，双手的大拇指与小指要比现在清闲得多，而中间三个手指相互跨越的指法则被大量地运用。下面的谱例，在今天看来，是饶有趣味的：

例9 《前奏曲》（作于1599年之前）

约翰·布尔 曲



1755年，C. P. E. 巴赫在柏林发表了著名的《论键盘乐器的演奏艺术》（Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen），规范了许多已经与现代原则相似的指法内容，并广为传播，为键盘乐器演奏技术的发展作出了伟大贡献。克莱门蒂则进一步牢固地树立了现代指法原则，只是在拇指用法上仍与今天略有差异。

几种常用的指法

首先需要指出，在实际弹奏中，任何一种指法都不会孤立地存在。在这里，我们从即兴伴奏的实际需要出发，以灵活选择、综合运用为前提，分别列出以下几种常用指法：

1. **相对稳定自然的手位：**在条件允许的情况下，尽量用自然手位完成一个乐句的弹奏，从而避免不必要的换指。这也是施耐贝尔较为重视的一种方法。

例10 《叙事曲》（右手部分）

肖邦 曲
op. 52



2. **自然手位的扩张与收拢**: 用相隔较远的手指弹奏相邻近的键, 或用相邻近的手指弹奏相隔较远的键。这与第一种指法相似, 但活动范围常常变得更大。

例11 《练习曲》(右手部分)

肖邦 曲
op. 10 NO. 5



3. **同音垫指**: 一个手指下键后由另一指来替代它保持这个音, 使得原先的手指可以移向别的琴键, 以保持乐句的连贯性。

例12 《春之歌》(右手部分)

门德尔松 曲
op. 62 NO. 6



4. **同音换指**: 分别用不同手指轮换弹奏同一个琴键, 产生清晰均匀的重复音。有时也可以利用这种指法将手移向下一个弹奏位置。

例13 《夜曲》(右手部分)

肖邦 曲
op. 9 NO. 1



以上四种指法都没有手指穿越或跨越的动作, 基本保持了自然的手位, 对键盘上音程距离的把握也较方便, 是一种比较自然平稳的指法。在即兴伴奏弹奏时, 可多加练习使用。

5. **转指**: 拇指从下方穿过二、三指或四指, 以及这种方式的逆行, 二、三指或四指从上方越过拇指, 从而将手位转移到下一个合适的位置, 就如在音阶、分解和弦练习中所做的那样。

例14 《六月·船歌》(右手部分)

柴可夫斯基 曲
op. 37 NO. 6



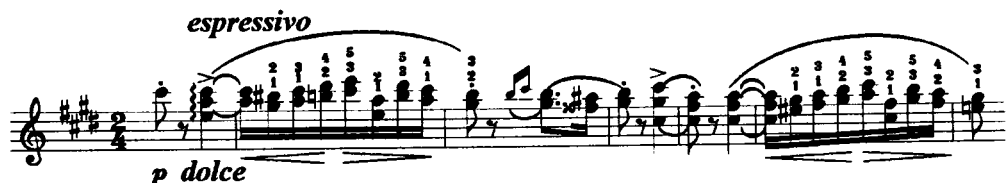
应当指出, 许多人习惯性地大量运用这种指法, 以致于在某种程度上忽视了其它几种

指法的便利性与必要性。

6. **三、四度双音指法**：最常用的是1—3、2—4、3—5指的配合，其次还有1—2、2—3、1—4、2—5、甚至1—5指的搭配方式。双音配合的可能性较多，须根据实际情况灵活地加以组合应用。为获得连贯的双音进行，常需要将某一手指为支点，将手位转换到新的位置，这时，每个手指都会有可能需要跨过或穿越其它手指，类似前面提到过的早期指法那样，六度双音亦如此。

例15 《匈牙利狂想曲第二首》（右手部分）

李斯特 曲



7. **五、六度双音指法**：常见的组合是1—4、2—5指，当然也有一些其它的配合情况，如1—3、1—5等等。

例16 《圆舞曲》（右手部分）

肖邦 曲

op. 34 NO. 1



8. **和弦指法**：因和弦排列结构的多样性，导致了此类指法的多种可能，且弹奏者的手的条件和用指习惯也各不同，故在此无法将其一一列出。在以后和弦练习中，会标出一些参考指法，以利于培养良好的和弦指法习惯。

这里顺便补充一下八度指法问题。除了常规用1—5指弹奏八度之外，有时用1—4指弹八度也很便利，比如在弹奏黑键八度时。对于某些第五指比较短小、无力的学生，1—4指弹的八度指法运用，会使实际演奏的效果更好。

指法运用的原则

我们不难发现，由不同的钢琴演奏家、教育家编定的《贝多芬钢琴奏鸣曲》的不同版本，其标注的指法是不尽相同的。即便像肖邦那样为自己的钢琴作品仔细编定的指法（有时为了达到某种演奏效果，他还特地用了一些较为特殊的指法），大概也并不是被每个钢琴演奏者十分严格地遵守。出现上述情况的原因之一，是由于各个演奏者的手的条件、技术能力和运指习惯都不完全相同。因此，在一个作品，甚至一个乐句中，出现不同的指法安排，是十分常见的。在即兴伴奏的学习过程中，只要能比较恰当而灵活地运用前面所列举的指法，使演奏连贯、流畅并能顺利地表达出自己即兴伴奏的编配意图和效果，这样的指法就是合理而且符合实际需要的。

德彪西为了避免在指法方面给学习者造成过多的限制，曾“慎重”地不为他自己的12首《钢琴练习曲》标注指法。他还认为，不标明指法是一种优秀的练习方式。在此，我们再引用他的一句话作为这部分内容的结束：“让我们在练习中发现我们的才能，以战胜指法。”

第五节 和弦标记

和弦标记是指用某些特定的字母和数字表示调式中各种和弦的名称及其结构形态。

目前,较常见的和弦标记法主要有以下两种:

1. **首调音级标记法:** 用罗马数字(指大写罗马数字,下同)表示各音级上的和弦。这种方法的特点是,以和弦根音在传统大小调式中的相对音级为基础,不论是何种调式、调性,同一音级上的和弦,均采用同一标记。这种标记习惯置于和弦的下方:

例17

例17展示了C大调和a和声小调的八度和弦。上方为C大调，下方为a和声小调。每个和弦由两个五线谱上的音符表示，下方标注了罗马数字I至VII以及I。

C大调: I II III IV V VI VII I

a和声小调: I II III IV V VI VII I

首调和弦标记法在世界各国的和声学教程中被广泛采用,其优点在于能明确表示出和弦所处的音级和所代表的功能性,并体现出和弦之间的前后序进与连接关系,因此十分有利于传统和声学的学习与研究。这种首调性质的标记方式也便于在实际弹奏中移调。但这种标记法不太能清楚地表现出和弦的具体结构,在标记某些变和弦及有调式、调性变化的和声进行时也显得较为复杂,所以有时不利于和弦的快速释读并在钢琴上作出直接的弹奏反应。

2. **固定和弦标记法:** 用和弦根音的音名加上一些附加符号标记和弦及其结构。无论是何种调式、调性,同一和弦的标记恒定不变。这种标记习惯置于和弦的上方:

例18

例18展示了C大调和a和声小调的八度和弦。上方为C大调，下方为a和声小调。每个和弦由两个五线谱上的音符表示，上方标注了字母和弦符号。

C大调: C Dm Em F G Am Bdim C

a和声小调: Am Bdim C+ Dm E F #Gdim Am

中外大量的流行音乐乐谱,包括许多流行音乐演奏教程,几乎全部采用固定和弦标记法。它的突出优点在于:演奏者能根据标记迅速作出和弦弹奏反应,而无需对和弦所处的音级及其结构与功能等情况进行分析,甚至不必考虑所奏乐曲的调式和调性。而这种标记法的主要不足也就在于不能进行和声的调式功能性思维,移调也非常不便。

综上所述,这两种和弦标记法各有利弊,在实际使用中也各具针对性。如能同时熟悉并掌握这两种和弦标记法,会给即兴伴奏的学习和应用带来很大便利。

在本书的学习过程中,一方面要对大量以调式功能为基础的和声手法进行介绍、分析并加以实践,培养在即兴伴奏中的和声实际应用能力;另一方面,又要通过一系列有针对性的练习,发展双手在钢琴键盘上的快速反应技能。为了方便这两方面的学习,同时兼顾到即兴伴奏一般需用首调方式思维、并常常需要移调的实际情况,我们吸取上述两种标记法的长处,在本书中采用**首调音级——和弦结构综合标记法**,具体描述如下:

以首调音级标记法为基础,以便于清楚地反映和弦的音级和功能情况;