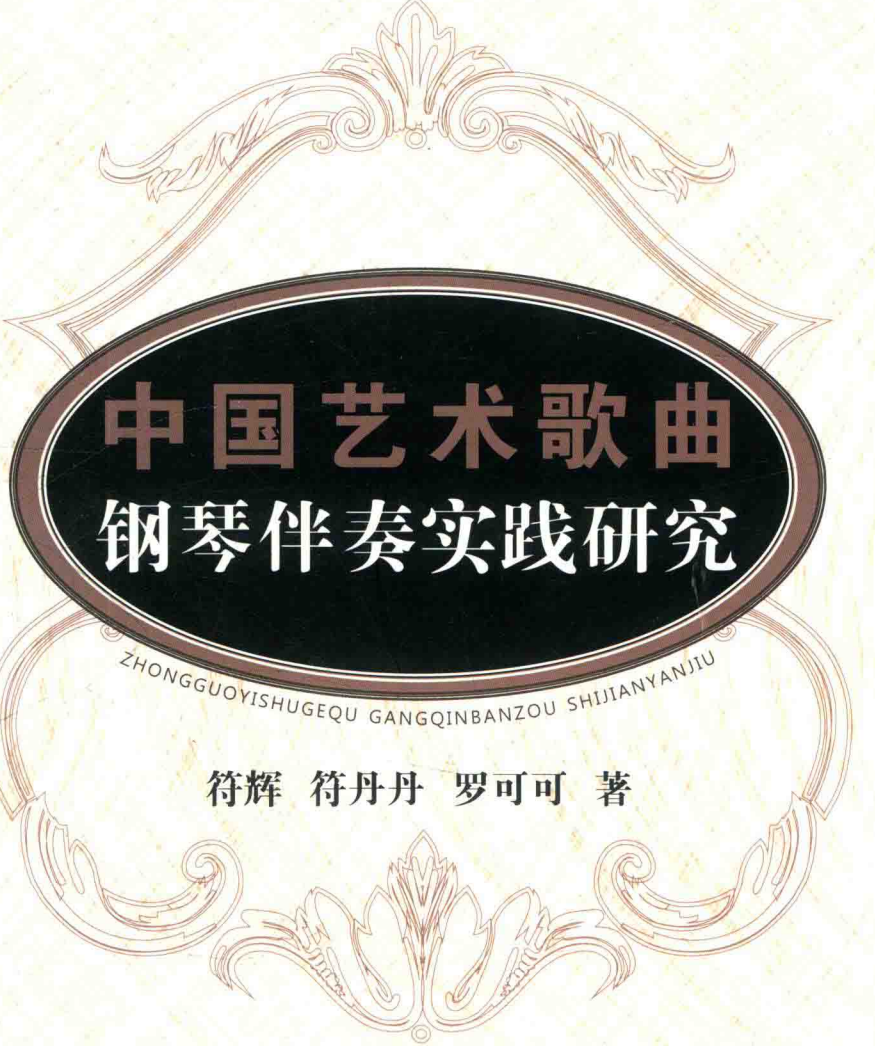
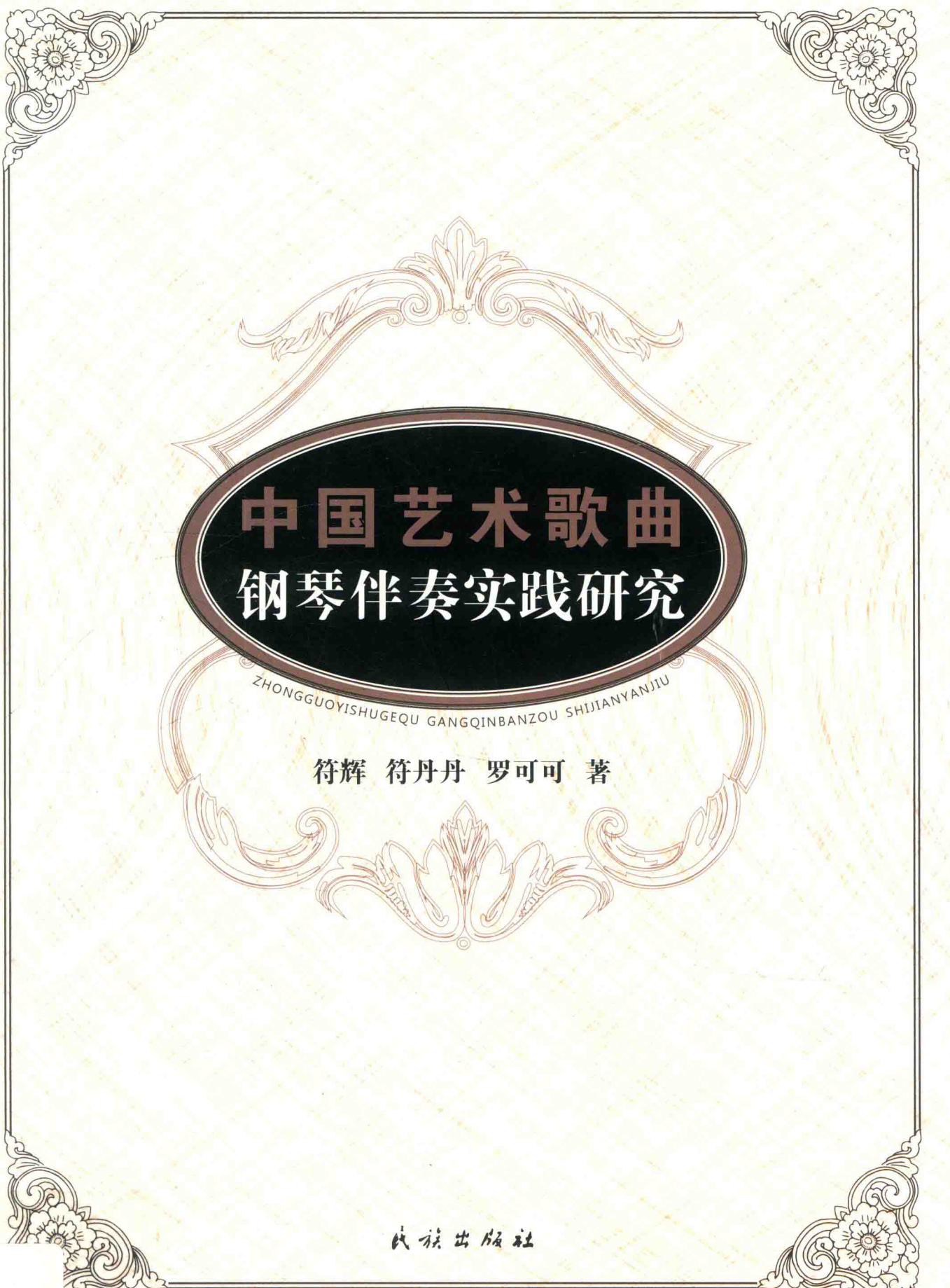




中国艺术歌曲 钢琴伴奏实践研究

ZHONGGUOYISHUGEQU GANGQINBANZOU SHIJIANYANJIU

符辉 符丹丹 罗可可 著

民族出版社

中国艺术歌曲 钢琴伴奏实践研究

符辉 符丹丹 罗可可 著

民族出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国艺术歌曲钢琴伴奏实践研究/符辉,符丹丹著. —北京:民族出版社,2018.9

ISBN 978-7-105-15525-5

I. ①中… II. ①符… ②符… III. ①艺术歌曲—钢琴演奏—研究—中国
IV. ①J624.16

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 215324 号

策划编辑:虞农

责任编辑:张国兵

封面设计:金晔

出版发行:民族出版社

地址:北京市和平里北街14号

邮编:100013

网址:<http://www.mzpub.com>

印刷:北京中石油彩色印刷有限责任公司

经销:各地新华书店

版次:2018年10月第1版 2018年10月北京第1次印刷

开本:889毫米×1194毫米 1/16 字数:492千字

印张:17.375

定价:49.00元

ISBN 978-7-105-15525-5/J·769(汉395)

该书如有印装质量问题,请与本社发行部联系退换

汉文编辑一室电话:010-64271909

发行部电话:010-64224782

前言

艺术歌曲是声乐门类中的一种专门体裁。中国艺术歌曲以其独特的民族风格、民族语言、民族气质成为声乐艺术里的一朵奇葩，其钢琴伴奏独特的和声语汇成为歌曲的重要部分。中国艺术歌曲有别于西洋艺术歌曲，缘于其特殊的音乐文化背景，孕育出了极具民族特色的旋律、伴奏音型与不同音乐色彩的伴奏织体。中国艺术歌曲的曲式结构融合了中国传统文学的创作格式，讲究“章法”、“句法”、“字法”，在诗、词章法的基础上吸收欧洲传统作曲技法，灵活多变。钢琴伴奏则随之有着丰富的调式、调性以及曲式结构，涵盖了西洋大小调式、中国民族调式以及十二音体系，将艺术歌曲渲染得多姿多彩。其中的民族民间音乐元素、地方戏曲元素又增强了中国艺术歌曲的感染力，也为伴奏者提供了更多的二度创作空间。不同的音型与织体有不同的演奏法，伴奏者通过探究、分析作品结构，设计合理的实践方法，让中国艺术歌曲成为传播中国传统文化的使者。因此，研究中国艺术歌曲钢琴伴奏有着重要的学术价值与实践意义。

笔者多年对这一课题进行理论与实践研究，从“中国艺术歌曲特质”、“钢琴伴奏特性”、“伴奏语境”、“语境与奏法”等多方位、多角度进行阐释，以期能更好地诠释中国艺术歌曲钢琴伴奏的丰富语境，展现博大精深的中华文明。本著上篇对“艺术歌曲”、“中国艺术歌曲”及“歌曲伴奏体系”进行较为详实的阐释，梳理了中国艺术歌曲缘起，瞭望中国艺术歌曲深刻的社会文化内涵；从新中国成立至“文化大革命”前的艺术歌曲及伴奏进行逐一论述，详细分析毛泽东诗词艺术歌曲及钢琴伴奏；“文化大革命”时期的歌曲，虽然晦冥风雨，依然看到歌曲发展的过程；解读八十、九十年代艺术歌曲的特殊性、钢琴伴奏的特色性；最后对比论述了21世纪创作的中国艺术歌曲界定问题，通过中国当代艺术歌曲，让我们在丽日晴天里听到了中国民族音乐艺术的无穷魅力，通过有创新意义的钢琴伴奏，对中国艺术歌曲伴奏方法、弹奏意境等方面进行深入研究，充分发挥中国艺术歌曲的学术价值与实践意义。中篇以43首中国艺术歌曲为例，对歌曲的艺术内涵以及钢琴伴奏的实践方法作分析提示。下篇以“中国声乐作品钢琴伴奏编配”作为研究对象，重点讲解如何创编钢琴即兴伴奏，用深入浅出的实践法则讲解“和弦把位连接”、“和弦运动的一般规律”、“常用音型”等。

综上所述，本著有以下三个特点：第一，针对性强，对中国艺术歌曲人文内涵及钢琴伴奏的技术外延进行详细的论述；第二，涵盖面宽，从歌曲的章法、句法、字法到钢琴伴奏的艺术表现、演奏心理、实践应用等方面都进行深入探讨；第三，富有探索意义，本书中提出的声乐艺术与钢琴艺术教育观念的密切结合；第四，应用性广，罗列出可操作的编配钢琴即兴伴奏的实践法则，在以往的伴奏专著中鲜有论及。

从确定研究方向开始，本书凝结了我们对钢琴伴奏事业的情与爱。今天，本书终于脱稿付梓。在本书撰写过程中，得到各界领导、专家的悉心指导，对所有为本书提供帮助的领导、家人、朋友、同事深表谢意！对书中难免的疏漏之处，还请大家批评、指正！

符 辉 符丹丹 罗可可

目 录

上篇：理论篇

第一章 艺术歌曲伴奏体系的产生	(3)
第一节 欧洲古典乐派时期早期艺术歌曲及钢琴伴奏	(3)
第二节 19 世纪德奥艺术歌曲及伴奏	(5)
第二章 我国艺术歌曲及伴奏发展概述	(8)
第一节 中国古代歌曲及伴奏	(8)
第二节 新中国成立之前中国艺术歌曲及伴奏的产生与发展	(9)
第三节 改革开放以前新中国艺术歌曲及伴奏概述	(15)
第四节 改革开放以来中国当代艺术歌曲及钢琴伴奏	(18)
第三章 中国艺术歌曲钢琴伴奏技术策略	(23)
第一节 科学运用钢琴技术	(23)
第二节 钢琴伴奏中的综合表达能力	(25)
第三节 钢琴伴奏的心理调控	(26)
第四节 钢琴伴奏与歌唱者的默契训练	(29)
第五节 灵活地选用声乐伴奏版本	(30)
第六节 合唱艺术中的钢琴伴奏语境	(30)
参考文献	(34)

中篇：歌曲钢琴正谱伴奏实践研究

一、古诗词体谱曲的艺术歌曲钢琴伴奏实践提示	(37)
阳关三叠	(37)
我住长江头	(45)
枫桥夜泊	(54)
春江花月夜	(58)
念奴娇·赤壁怀古	(69)

二、“五四”以来至新中国成立以前的艺术歌曲钢琴伴奏实践提示	(75)
教我如何不想她	(75)
故 乡	(81)
嘉陵江上	(87)
怀念曲	(92)
黑 雾	(100)
三、新中国成立后至 70 年代艺术歌曲钢琴伴奏实践提示	(106)
沁园春·雪	(106)
菩萨蛮·黄鹤楼	(113)
忆秦娥·娄山关	(118)
四、当代创作的艺术歌曲、抒情歌曲钢琴伴奏实践提示	(125)
我爱你，中华	(125)
祖国，慈祥的母亲	(132)
我爱这土地	(136)
望乡词	(147)
鸟儿在风中歌唱	(153)
巴黎圣母院的敲钟人	(161)
牧 笛	(170)
七月的草原	(177)
昭君出塞	(182)
我的深情为你守候	(189)

下篇：歌曲钢琴即兴伴奏实践研究

一、歌曲钢琴即兴伴奏概要	(199)
二、即兴伴奏中常用的和弦	(202)
三、和弦运动的一般法则	(207)
四、钢琴即兴伴奏常用音型	(209)
五、歌曲体裁与即兴伴奏的关系及弹奏策略	(219)
六、歌曲的前奏、间奏、尾奏	(222)
七、即兴伴奏中的其他和弦	(223)
附录：29 首歌曲简谱即兴伴奏谱例	(226)
后 记	(271)

上篇：理论篇

第一章 艺术歌曲伴奏体系的产生

在研究中国艺术歌曲钢琴伴奏之前,必须了解中国艺术歌曲。20 世纪初从国外学成归来的音乐家们让中国艺术歌曲真正成为专指性的歌曲艺术体裁,他们把欧洲艺术歌曲这一艺术形式,包括其作曲的技法、歌曲风格、歌曲伴奏等引入我国。因此,了解西方艺术歌曲的创生、发展就成为解读中国艺术歌曲以及中国艺术歌曲钢琴伴奏的重要途径。

第一节 欧洲古典乐派时期早期艺术歌曲及钢琴伴奏

一、声乐钢琴伴奏溯源

“声乐伴奏”作为西方音乐文化的一个重要组成部分,有着悠久的历史。在中世纪的世俗音乐和许多的民歌中,有各种乐器用不同的伴奏手法为歌者伴奏:如在 16 世纪,常用诗琴(lute,当时盛行于欧洲的一种有 4 弦或 6 弦的拨弦乐器,在文艺复兴和巴洛克时期的音乐中占有重要地位)为歌者伴奏,采用同度或八度重复,或者将旋律稍作变化形成支声伴奏、或者用持续低音为旋律伴奏、用和弦或复调手法伴奏等。到 17 世纪,开始以和弦为基础,用数字低音方式为歌者伴奏,让和声性伴奏成为歌曲的有机组成部分。到 18 世纪,这样的伴奏方式在声乐表演领域有更为广泛的应用,成为歌曲不可缺少的重要部分。故而,“欧洲古典乐派艺术歌曲”专指人声与乐器伴奏完美结合以表现艺术作品的独唱歌曲体裁,它形成于 18 世纪末 19 世纪初的欧洲,属于室内乐范畴的音乐体裁,在创作手法、创作理念、艺术风格等方面与其他的歌曲体裁有着明显的区别,其歌词多为当时著名诗人的经典佳作。

二、欧洲古典乐派时期早期的艺术歌曲及其钢琴伴奏

欧洲古典乐派时期以器乐曲和歌剧为主,此时艺术歌曲还没有形成独立的音乐体裁,只是一种普通的歌曲创作形式。这个时期称为“德奥艺术歌曲”的先驱时代,代表人物为海顿、莫扎特、贝多芬。

海顿的音乐作品充分体现了 18 世纪中叶音乐风格逐渐变化的轨迹,从“华丽的音乐风格”过渡到“重情感表现的音乐风格”,再到“维也纳古典音乐风格”,甚至有些音乐史学家从海顿的作品中找出预示浪漫主义风格的烙印。海顿一生所创作的音乐作品数量众多、音乐体裁广泛,其中贡献最大、最有影响力的是“交响乐”。在声乐曲创作方面,除“歌剧创作”“清唱剧创作”外,海顿还写了 40 多首艺术歌曲,有许多为根据苏格兰、威尔士民歌改编的歌曲,1797 年,他以民歌素材创作的歌曲《上帝保佑弗兰茨皇帝》曾被定为奥地利国歌。其他代表作有《美妙的音调》《锐利的目光》《忠诚》《月亮》《满足》

《水手之歌》等。海顿艺术歌曲与奥地利民间音乐有着密切的联系,形象清晰鲜明,音乐语汇简洁明朗,音乐风格稳重、闲适,在后期创作中更有深刻的内容表述和戏剧冲突,如:为莎士比亚《第十二夜》谱曲的《她从不吐露爱情》,其中《美妙的音调》部分钢琴伴奏与演唱充分融合,大量运用“三连音”来表达流动的音乐情感,运用钢琴伴奏来完善歌曲创作。

欧洲古典音乐奠基人沃尔夫冈·莫扎特的艺术作品几乎囊括了所有的音乐体裁。独具特色的艺术歌曲多为其即兴之作,但作品的抒情性以及歌曲伴奏与人声的浑然一体性已达到浪漫主义时期艺术歌曲的水准与高度。其歌曲风格、体裁多样,钢琴伴奏和声、织体独特精致,与歌曲旋律相得益彰。因此,莫扎特的声乐作品已成为声乐的必唱教材,被广泛使用,也是声乐演唱的“试金石”。“贝尔康多”(美声唱法)的嫡系继承者麦奴·加西亚曾说:要想深刻地理解“贝尔康多”唱法,必须从理论、技巧等方面研究莫扎特艺术歌曲,他给予我们完美而全面的诠释与例证。莫扎特共写了40多首艺术歌曲,从这些歌曲的词与曲的关联,可窥视到大师的艺术敏锐触觉,其中有带歌剧咏叹调风格的艺术歌曲,不同的速度变化加强了艺术张力,颇具戏剧色彩,如《我走进树林》(Dans un bois solitaire)(KV 308);有的类似宣叙调,旋律简单,如《鸟儿喜欢换地方》(Oiseaux si tous Les alas)(KV307),其钢琴伴奏运用了较多的倚音来营造鸟鸣氛围;另外还有受文艺复兴人文主义思潮影响的带有意大利歌曲风格的艺术歌曲。巴洛克时期诞生了歌剧、清唱剧、康塔塔等大量的声乐体裁,艺术家们选用了古希腊抒情歌,通俗易懂的音乐语汇,注重主调音乐与和声的完美结合。如莫扎特的《亲切的平静》(Ridente la calma),充分体现了18世纪意大利音乐风格,整首歌曲高贵典雅,用柔和的钢琴伴奏衬托出婉转优美的旋律。歌德、海涅、拜伦等著名诗人都是19世纪浪漫主义诗歌的代表人物,诗歌与音乐在这一时期完美结合,如莫扎特与歌德唯一一次、也是最浪漫的结合,写出艺术歌曲《紫罗兰》,其歌词选自歌德短诗,充分表达出“诗歌是音乐的灵魂、音乐延伸了诗歌”,这首歌有浓郁的浪漫气质,是一首民歌体诗歌。歌词分为三节,莫扎特为三节歌词谱写了不同的曲调。最有价值的是此首艺术歌曲的钢琴伴奏首次脱离了歌曲旋律,但又围绕歌曲展开音乐故事,对歌曲起到了精致的陪衬、烘托作用,此作品在德国艺术歌曲发展史上具有里程碑意义。除了写作极富有浪漫气质的艺术歌曲,莫扎特还谱写了极富童趣的儿童风格艺术歌曲,如《渴望春天》《儿童游戏》《初春》等。这些作品都具有浓郁的民谣和儿童风格,朗朗上口。莫扎特的艺术歌曲成就在其浩瀚的音乐创作里微不足道,但这些杰出的作品对艺术歌曲最终成为浪漫乐派一种重要音乐体裁起到了引领作用。

到了贝多芬时代,音符行间里更多是自由平等的进步思想,能感受到独立的人格,作品里透露出那个时代的革命性与大众性。奈弗是德国歌剧最早的创始人之一,贝多芬受其启蒙与教导,认识到德奥民族音乐传统的重要性,把追求自由、平等、博爱作为自己的政治理想。在其艺术歌曲里,贝多芬将古典风格推向顶峰,更多强调庄严与崇高的音乐创作,如根据德国诗人耶泰莱斯的同名6首抒情组诗写成的声乐套曲《致远方的恋人》,是其艺术歌曲的代表作,套曲用钢琴伴奏巧妙地将6首歌曲融为一体,创新了声乐套曲这种艺术体裁,为德奥艺术歌曲的创作提供了重要的学术借鉴。在运用和声语汇方面,增加了和声紧张度,调性转换更加频繁,用远关系调让作品更富有戏剧色彩和动力特征。以下艺术歌曲都是例证:《纪念》《我爱你》《希望颂》《守约的男人》《奉献歌》《吻》《秘密》《山里的呼唤》。此外,还有歌曲集《盖勒特的圣歌六首》(1803)、《歌曲八首》(1805)、《歌曲六首》(1810)、《歌德歌曲三首》(1811)。

古典乐派的德奥艺术歌曲的先驱作曲家们对艺术歌曲的创作与诠释有着继承与发展关系,既有共性、又有个性,将欧洲各国民族民间音乐融入了时代的音响,所创作的艺术歌曲体裁在西方歌曲发展史上有

着很高的学术价值，预示着艺术歌曲最终将发展成为独立音乐体裁。

第二节 19 世纪德奥艺术歌曲及伴奏

19 世纪浪漫派作曲家以及近现代作曲家的声乐作品中，伴奏声部更为精致、复杂，有更强的艺术表现力。如舒伯特、舒曼、勃拉姆斯、德彪西、理查·施特劳斯、都福雷等作曲家的艺术歌曲中，钢琴伴奏和声乐演唱同样重要，其伴奏的重要性绝不亚于声乐部分，演唱者与伴奏者共同完成音乐作品的二度创作。19 世纪，德国艺术歌曲与法国艺术歌曲的钢琴伴奏艺术是最为兴旺的时期。到 20 世纪，这一声乐与伴奏密不可分的艺术形式得到进一步完善。

1789 年爆发了法国大革命，它动摇了欧洲封建专制统治，开始了资本主义迅速发展的新阶段。整个 19 世纪，欧洲政治风云变幻莫测，各种样式的艺术风格、思想流派不断地演变与兴衰。“浪漫主义”一词概括了 19 世纪前后这一百多年的西方音乐史，这个“浪漫主义音乐历史时期”的兴衰与当时法国大革命后的欧洲社会与文化情节有直接关联。在 19 世纪里，欧洲的一些民族掀起了争取民族解放和争取独立的运动，民族主义潮流推动了音乐文化艺术领域的民族自强自立意识，此时的音乐艺术与浪漫主义既结合又彼此区别，与现实联系更加紧密。正是在这种历史背景下，浪漫主义文艺思潮在欧洲悄然兴起，其明显标志是以歌德、拜伦、海涅、雪莱、雨果等为代表的文学艺术大师，他们的文学作品以表现民众的自然情感为主线条，追求个性的解放，崇尚自然和谐之美。这些浪漫主义文学思潮很快成为当时音乐创作的文学素材，对浪漫主义音乐及艺术歌曲的发展起到了很好的推动作用。由于有更大的自由创作空间，就产生了如声乐套曲、器乐小品、标题交响乐等众多音乐体裁。特别是钢琴在 19 世纪已广泛进入家庭，使得钢琴小品以及主要用钢琴伴奏的艺术歌曲得到普及、提高，最终在音乐领域中占据重要地位。

19 世纪的德奥艺术歌曲是欧洲艺术歌曲的发端与中心。在德奥等日尔曼语系的国家很早就有创作独唱歌曲的传统，18 世纪下半叶，苏格兰民谣及叙事诗歌、英国浪漫抒情短诗都对德奥艺术歌曲的发展起到强有力的推动作用，当时许多作曲家如约翰·亚布拉罕·彼得·苏尔茨（1747—1814）、卡尔·弗里德里希·莱夏特（1758—1832）等人的艺术歌曲与当时古典主义、浪漫主义的诗作已经有着密切联系，这些歌曲的旋律走向非常接近诗词朗诵的语言声调，歌曲的伴奏织体也简约、朴素、精致。在维也纳古典主义乐派作曲家海顿、莫扎特、贝多芬创作优秀艺术歌曲之后，舒伯特使德奥艺术歌曲更加彰显其独特的艺术魅力，让艺术歌曲发扬光大。舒曼、勃拉姆斯、沃尔夫等人则让德奥艺术歌曲更加丰富、完善、完美，成为全人类声乐、钢琴不可缺失的音乐财富。

一、德奥艺术歌曲及钢琴伴奏的创作特点

19 世纪，德奥艺术歌曲创作和钢琴伴奏创作同等重要。其歌词多数为浪漫主义诗人的诗篇，歌曲整体风格追求文学性、抒情性、浪漫性、哲理性。歌曲的旋律走向与文学作品的语汇有牵连，多为婉转流畅、小巧精致、清新温婉。歌曲结构与诗歌的形态密切相联，根据诗歌的内容采用丰富的表现手段，有些歌曲侧重“抒情性”，有些则侧重“戏剧性”。根据诗歌的形态划分，有“分节歌形式”，即每段诗词采用相同的旋律；根据诗歌配以相符合的旋律则为“通贯体形式”，充分展现浪漫的音乐与诗歌的艺术气质。根据歌曲的内涵划分，有爱情题材、刻画人物内心情感题材、抒写人物自传等。另外，还有大量的

艺术歌曲以民歌为背景,采用民歌的调式、调性、旋律等,加以提升,这些歌曲的题材与日常生活密切联系,使得作品更加宽泛、形象、生动。

德奥艺术歌曲的最大的特点是钢琴伴奏与歌曲演唱同等重要。艺术家们创作歌曲钢琴伴奏的音型、织体也很好地表现了诗歌的韵律、意境、语汇。钢琴伴奏常采用符合歌词内涵的音型、符合音乐情绪的织体以及符合旋律走向的和声等。伴奏音型简单而固定,伴奏织体从容而精致,伴奏音型与伴奏织体充分融合,更好地表现歌曲的意境与内涵,钢琴伴奏与人声“二重唱”,相互陪衬,共同对歌曲二度创作。

总之,德奥艺术歌曲力求将歌曲的旋律、歌词、伴奏“三位一体”自然融合,具有室内乐的诸多特征,充满强烈的歌唱性、抒情性,其歌唱方法灵活多样,对歌唱者与欣赏者都有较高的审美要求,它将浪漫主义音乐与浪漫主义抒情诗完美结合,其创作代表人物有舒伯特、舒曼、勃拉姆斯、沃尔夫等。

二、德奥艺术歌曲的演唱要求

19世纪德奥艺术歌曲充满了温润的细腻情怀,演唱时必须表现出诗歌的文学内涵,温柔浪漫的情怀,幽深高远的格调,充分了解作曲家的时代背景、风格和表现手法,理解诗词的深刻内涵。需要运用弱声、半声的方法演唱,在低音区的演唱必须做到“弱而不虚”,在中、低音区的演唱做到气息支撑“强而不乍”,不需追求大幅度的音量以及声音的戏剧张力。“咬字、吐字”做到清晰、亲切、自然,“歌唱语调”突出温婉抒情、细腻亲切,依靠内敛的艺术修养掌控各种音色的表现。德奥艺术歌曲往往在音乐厅里演唱,没有更多的舞台置景、道具,歌者就是靠唯美的、高度的艺术气质(包括演唱音色、情绪、气息、恰当的音乐肢体语言等)来传递德奥艺术歌曲的美感与艺术魅力。另外,需要演唱者有着丰富的生活经验与情感体验,驾驭不同的情感表演技能与手段,有些艺术歌曲需要演唱者迅速转换角色,为不同的角色调整演唱音色。

三、德奥艺术歌曲钢琴伴奏的弹奏要求

基于19世纪德奥艺术歌曲的艺术性、浪漫性、严谨性、精致性,此类歌曲的钢琴伴奏有着苛刻的要求。

1. 伴奏者应对声乐作品进行严谨的全面分析

创作德奥艺术歌曲的作曲家都有很深的钢琴艺术造诣,他们创作了许多的钢琴独奏作品。因此,为艺术歌曲创作伴奏时,有着室内乐的诸多特质,其钢琴伴奏部分的每个音符、每个节奏成为特质的一部分,在钢琴伴奏里,我们能够捕捉到许多的音乐形象和诗歌的内涵。如舒伯特艺术歌曲的钢琴伴奏就充分彰显钢琴与诗歌同等的重要地位,伴奏与歌曲旋律、歌词交相辉映,相辅相成,完美一体。采用丰富的大小调式、主调式以及不协和和弦、变化半音阶等,形成艺术歌曲特有的钢琴伴奏形式。而在沃尔夫的艺术歌曲里,钢琴伴奏就是一部精致的钢琴独奏曲,丰富多变的织体、独特的半音阶和声随歌词的发展而发展。演奏者需要充分解析钢琴部分的曲式结构、和声织体、伴奏音型,使这些伴奏要素围绕旋律、歌词而展开伴奏活动。另外,沃尔夫有些艺术歌曲里的声乐反而是为钢琴伴奏服务的。

2. 伴奏者应采用科学的弹奏方法

要想让德奥艺术歌曲的钢琴伴奏弹得扣人心弦,首先要有科学的、合理的、规范的钢琴弹奏方法,有古典钢琴作品的触键能力,必须用“古典钢琴乐派”的“奏法”完成。其次,需要培养处理钢琴伴奏作品的能力:(1)分析和理解伴奏作品的“钢琴技术内涵”,了解作者的创作意图。艺术歌曲的钢琴伴奏是作曲家内心体验的再现,只有充分理解和掌握了伴奏里所蕴含的情感,才能弹奏有生命力和感染力的

音符。(2) 处理好钢琴伴奏的乐句，伴奏的“呼吸”必须与歌唱者的“呼吸”统一。钢琴伴奏的乐句好比画家的丹青线条，伴奏乐句的抑扬起伏烘托歌者，如果不懂得钢琴伴奏句法，是弹不好钢琴伴奏的。(3) 用科学的弹奏法驾驭好伴奏的音色。钢琴伴奏的音色犹如画家笔下的色彩，体现在弹奏者手指尖的触键感、大臂的重量感、手腕的放松感等上，弹奏者必须甄别出哪些伴奏乐句需要合理运用指尖均匀跑动，哪些伴奏乐句需要大臂的重量完成，什么时候须用手腕带动指尖，什么时候用大臂带动手腕。总之，需要合理、科学、有目的地将古典钢琴作品的弹奏方法运用在德奥艺术歌曲的钢琴伴奏中。

第二章 我国艺术歌曲及伴奏发展概述

在几千年的璀璨文明史里,音乐艺术以其色彩斑斓的民谣歌舞、精致典雅的琴歌琴曲以及婉转起伏的戏曲、戏剧艺术构成一幅幅精美画卷,成为中华民族文明的象征之一。

第一节 中国古代歌曲及伴奏

我国歌曲艺术在原始社会时期已经形成和发展了。早期的歌曲与劳动生产相结合,传说伏羲时有“网罟之歌”、神农时有“扶犁之歌”,其内容反映劳动生活;情歌在古代音乐中占有重要地位,传说夏禹到南方治水,他的情人在涂山之阳等待守候,时常就会唱起“候人猗兮”,仅此一句歌词却表达了她内心的万般思念之情,据说这就是古人所知的最早的“南音”。

在漫长的封建社会中,诗歌经历了诗经、楚辞、乐府诗、绝律诗、词曲等不同体裁的发展和演变阶段。在当时的上层社会里,诗经歌曲用瑟或琴来伴奏,成为“弦歌”。在乐府歌曲中的“相和歌”常用丝竹乐队伴奏;“饶歌”用鼓、角、饶伴奏,而“横吹曲”则用横笛伴奏,还有“倚歌”是用一两种管、弦乐器伴奏的抒情独唱曲。此外,还有用古琴伴奏的琴歌。唐代诗歌以五言、七言为主,有严格的音韵要求;宋元词曲则以长短句为主,并用多个曲调演唱。我国的《史记》中也记载了“击筑而歌”(筑,中国古代的一种击弦乐器),“善击筑者高渐离”担任伴奏,荆轲则“和而歌”,它表现了一幅亦歌亦奏的有声画卷。“和”充分表现了伴奏与歌者之间密切的关系,相互帮衬、相互协调,同时也表现了伴奏在音乐作品中的重要地位。在漫漫音乐历史长河里,有许多瑰丽的歌曲财富,《关山月》是属于汉代乐府歌曲的“鼓角横吹曲”,是当时守边将士在马上奏唱的,唐代大诗人李白曾为此曲重新填词“明月出天山,苍茫云海间”。此首“横吹曲”采用同音重复、起伏较大的连环乐句,充分彰显琴歌的特色,整首曲风自然淳朴,有北方民歌的风味,旋律里体现了诗歌里的豪放气质及伤感情怀。(20世纪50年代初,夏一峰、杨荫浏等又将李白的歌词重新编配。)《阳关三叠》是根据唐代诗人王维(699—759)《送元二之安西》诗谱写的琴歌,这首琴歌在唐代广为流传。“渭城朝雨浥轻尘,客舍青青柳色新;劝君更尽一杯酒,西出阳关无故人”,入琴曲后又增添许多词句,加强了惜别的情调。根据清代张鹤所编《琴学入门》(1864)的传谱,全曲分为三大段,用一个曲调做变化重复叠加三次,故称“三叠”,并不是每叠都是一样的,后段类似副歌性质。这首古代琴歌情意真切、音调淳朴而富有激情,充分表达出歌曲旋律背后的深刻内涵,即对即将远行友人的留恋、关爱之情。还有北宋诗人苏轼根据民间曲调填词的独唱歌曲《念奴娇》、产生于南北朝时期的叙事诗《木兰辞》等,在辛亥革命后不久就被谱写成歌曲,广为流传;还有在宋元时期流行的词牌《满江红》,由于20世纪20年代杨荫浏先生将岳飞的词谱为曲得以广泛流传,歌曲节奏稳

健，铿锵有力而壮烈。

第二节 新中国成立之前中国艺术歌曲及伴奏的产生与发展

一、学堂乐歌

(一) “学堂乐歌” 溯源

中国艺术歌曲的最初形式“学堂乐歌”，发端于1898年改革派领袖康有为、梁启超提出的“维新变法”运动，他们积极倡导“废科举、兴学堂”。在废除科举热潮中，建立起许多新式学堂，提倡在学堂里开设乐歌课，在文化教育体制方面效仿西方国家。在“戊戌变法”失败以后，梁启超等人提出了“盖欲改造国民之品质，则诗歌音乐为精神教育之要件”“今日不从事教育则已，苟从事教育，则唱歌一科，实为学校中万不可缺者。举国无一人能谱新乐，实为社会之羞也。”他们通过在日本和国内发行的《新民丛报》《浙江潮》《江苏》等刊物发表文章和歌曲，强调乐歌对于国民的思想启蒙和改革运动所起的作用，强调在学校设立乐歌课、发展学校音乐教育的必要性。梁启超等人的主张在当时的教育界、音乐界产生巨大的影响。一批新型的分子，如李叔同、萧友梅、曾志忞、高寿田、冯亚雄、路黎元等人在国内许多刊物上发表文章，组织社团以及举办音乐讲习班，在不同的场合、不同层面强调音乐文化对国人思想启蒙的作用。这些先进的知识分子往往都是在国外专攻或兼修西洋音乐，学成归来，带回许多欧洲、日本流行的曲调，在这些曲调上填写具有先进思想的歌词，称为“新乐”，他们极力推广“新乐”，由此，新歌曲乐谱、撰译介绍西洋音乐生活的文章相继刊发，“新乐”得到广泛发展，“学堂乐歌”也成为当时社会文化生活中的时尚与潮流。音乐史学家们把这一历史时期的文化现象称为“学堂乐歌”。

(二) “学堂乐歌” 的主要内容

“学堂乐歌”歌词内容受资产阶级民主思想的影响，多数为反映当时中国资产阶级知识分子宣传资产阶级民主、博爱，要求学习西方文化、科学文明，提倡“富国强兵、抵御外侮”的爱国精神。如《中国男儿》《何日醒》《黄河》《扬子江》《我的国》《运动会》《十八省地理历史》；李叔同作词《祖国歌》《哀祖国》；沈心工作词《体操一兵操》等。有宣传男女平等、女子自强的歌曲，如沈心工作词的《女子体操》（又名《体操》〔女子用〕）和《缠足苦》；秋瑾作词的《勉女权》、冰兰作词的《天足乐》、叶中冷编的《妇人从军》、华航琛作词的《女革命军》；在李叔同编的歌曲《婚姻祝词》的歌词中，则提出了要改变“男尊女卑”、要实现“权力平分”的思想。有宣传资产阶级自由民主思想的歌曲，如《自由》、《欧美二杰》等。还有配合学校教育，鼓励青少年儿童热爱生活、热爱自然、勤学苦练本领的具有先进教育功能的少儿歌曲，如《勉学》、《始业式》、《铁匠》沈心工作词的《祝幼稚生》，沈心工编的《赛船》、《竹马》、和《龟兔》，曾志编的《蚂蚁》，叶中冷编的《春之花》，吴怀疚作词的《春游》、李叔同作词作曲的《忆儿时》、《西湖》、《竹马》、《春游》、《送别》、《西湖》等。此外，在辛亥革命前后，还产生了《庆祝共和》以及沈心工作词的《革命军》、华航琛作词的《光复纪念》、沈心工词、朱云望作曲的《美哉中华》等庆祝共和、歌颂革命的歌曲。当然，学堂乐歌里也有少部分的歌曲有忠君尊孔以及狭隘的民

族主义思想内容,如胡君复的《忠君》《五伦》,陈颂平作词的《尊孔》,康有为作词的《演孔歌》,沈心工作词的《孔圣人》等,这些有封建思想倾向的歌曲,充分说明了早期的乐歌运动在思想上、情感上的复杂性与多重性。随着“学堂乐歌”的兴起,早期主要的“学堂乐歌”集有《学校唱歌集》(沈心工,1904),《教育歌唱集》(曾志忞,1904年),《国学唱歌集》(李叔同,1905年),《唱歌教科书》(辛汉,1906年)等。此外,在基础乐理知识方面,西洋音乐理论也出现在唱歌教科书中,介绍了五线谱、简谱的读谱法,与这些知识相关的书籍、读物也相继问世,有《乐意大典》(曾志忞,1904),《音乐小杂志》(李叔同,1905年),《乐理概论》(沈彭年,1908年),《和声学》(高寿田,1914年)等。与此同时,介绍风琴、钢琴、提琴等乐器演奏技巧的文章也在各种读物上出现,使国人大开眼界。

(三) “学堂乐歌”的历史意义

“学堂乐歌”属于特定的历史时期内特有的文化现象,对于中国艺术歌曲的起源有着重要的历史意义。“学堂乐歌”恢复了历史上自先秦中断的官学中的音乐教育,充分体现了我国音乐文化的复苏。

辛亥革命以后,由蔡元培主持的国民政府进行了一系列教育改革,包括音乐课成为中小学和师范学校的必修课。在这种良好的历史背景下,又有政府新的教育宗旨支撑,“学堂乐歌”出现了多元化的新气象,题材更为多样化,词曲结合更加符合音乐规律。许多音乐家应运而生,他们已不满足仅为现成的旋律填词,开始尝试创作复杂的音乐作品。代表人物有沈心工、李叔同、曾志忞等。“学堂乐歌”从诞生到国人的广泛传唱,其重要的跨时代历史意义是创始人所始料不及的。

以维新派为主的知识分子,意图通过向青少年进行资产阶级启蒙思想的教育,来达到“变法维新”的政治要求,使得本来仅是作为向青少年进行音乐知识和美育教育的音乐课程,担负起重要的政治使命。它开启了从文化心理上继封建帝王社会之后中国音乐艺术与西方音乐艺术接轨的窗口,从文化心理上影响、改变着中国人传统的音乐审美方式与情趣,对当时的社会改革发挥了一定的宣传教育作用。“学堂乐歌”是20世纪中国音乐文化的曙光,特殊的历史背景赋予“学堂乐歌”一种不同寻常的时代紧迫感,预示着中国音乐的发展开始了新的文化艺术转型期,它标志着中国古代音乐的结束和新音乐历史时期的开始。

(四) “学堂乐歌”的代表人物

沈心工(1870—1947),上海人,作曲家、音乐教育家,是我国“学堂乐歌”的创始人之一、近代最早的音乐教育先驱之一。自幼受教于其母,早年赴日本留学,1903年归国。沈心工把毕生的精力投入到了中国早期的学校音乐教育事业以及“学堂乐歌”的编写工作,一生创作180多首乐歌。在1904—1907年出版了《教育歌唱集》(共三集),1912年出版了《重编学校唱歌集》(共六集),1913年出版了《民国唱歌集》(共四集),1936年出版了《心工唱歌集》。沈心工的歌曲多选欧美的歌曲曲谱来进行填词,其作品流露出许多拥护辛亥革命、拥护民主平等、接受资产阶级民主主义的思想。如《勉学》是根据美国歌曲《罗萨·李》的曲调进行填词的;《拉纤行》是根据俄罗斯民歌《伏尔加船夫曲》的曲调填词,《话别》是根据法国民歌《一个半小时的游戏》的曲调填词等,许多歌曲流传至今。沈心工还针对学生或儿童的特点,采用非常口语化的歌词,配以简易的旋律,词曲贴切自然,许多歌曲都编写进乐歌教材书里,对青年一代进行了爱国主义教育和民主主义的思想教育。

黄叔培称赞沈心工所开设的学校音乐教育和乐歌创作有“蓝草开山之工”。沈心工所创作的歌词成为我国近代的白话体新诗,比胡适的白话诗还早20年,其创作的“学堂乐歌”标志着我国的声乐作品走向

专业化、艺术化，对以后艺术歌曲的创作有着深远而重要的影响。

曾志忞（1879—1929），上海人，作曲家、音乐教育家，我国“学堂乐歌”的创始人之一。他明确提出乐歌的创作原则：“通俗上口又蕴涵深意”、“质直如话而又神味隽永”；“以小见大、激发志气”；“求其和平爽美、勃勃有生气者”；“以最浅之文学，存以深意，发为文章。与其文也宁俗，与其曲也宁直，与其填砌也宁自然，与其高古也宁流利。辞欲严而又欲正，气欲旺而神欲流，语欲短而心欲长，品欲高而行欲洁”。曾志忞强调“曲与歌不可离、歌与曲不相背”，“背与离，音乐之大患也”。还对当时用洋曲填词的现象进行了较为客观的剖析，指出这一现象仅为“过渡时期”现象，非常明确地提出中国应建立自己的“作歌学、作曲学”，创作20世纪中国人自己的新式歌曲。

曾志忞也是我国近现代第一位在汉文中公开使用“乐理”一词的人，在音乐理论方面有着重要建树。1903年，他在日本东京编辑出版的中文杂志《江苏》（6期）发表了《乐理大意》。以五线谱和简谱对照的形式在《江苏》上出版《练兵》《游春》《扬子江》《海战》《新》《秋虫》等“学堂乐歌”。以上作品成为我国迄今为止发现的最早公开发行的乐歌以及我国近现代音乐史上第一本声乐教科书。1904年，他翻译出版了我国最早的西方音乐基础理论教材——英国乐理课本《乐典教科书》，其中的许多译名及音乐术语至今还在沿用。1905年，他发表了我国第一篇有关音乐教育的论文——《音乐教育论》；同年又在东京的杂志《醒狮》上发表第一篇有关中国人讲述西方和声的文章《和声略意》一文。1908年，曾志忞继承父亲遗志，倾尽全部心血创办了中国第一支由中国人组成的西洋管弦乐队——“上海贫儿院管弦乐队”。曾志忞的“作歌学以及作曲学”成为一种20世纪新式的歌曲创作理念，其精辟的学术见解对中国声乐作品的创作产生了积极而深远的影响。

李叔同（1880—1942），浙江平湖人，作曲家、音乐教育家。1901年进入南洋公学，其间开始从事艺术教育活动并且选编大量的学堂乐歌，出版了《国学唱歌集》。1905年，李叔同东渡日本留学，在东京上野美术专门学校学习油画、兼修音乐，其间与曾孝谷等人创立了我国最早的话剧演出团体“春柳社”，并且亲自在《茶花女》《黑奴吁天录》《新蝶梦》中担任主要角色，成为中国话剧艺术的创始人之一。1906年，创办了我国最早的音乐期刊《音乐小杂志》，在期刊里宣传、介绍西洋音乐，还编收一些“学堂乐歌”，其中《祖国歌》在当时受到广泛欢迎。1910年李叔同回国后，在天津、上海等地从事美术、音乐教育，并且还创作“学堂乐歌”。至1918年，李叔同创作了70余首“学堂乐歌”，他的《国学唱歌集》被中小学选为音乐教材。他的乐歌中，歌词多为旧体诗词，旋律多为欧美、日本的流行曲调，词曲结合贴切，相得益彰，有隽秀典雅的意境，流露出爱国情怀和对祖国存亡的忧虑。其中的《送别》是李叔同创作的“学堂乐歌”中最著名的一首，该曲采用美国作曲家奥德威（John Pond Ordway, 1824—1880）创作的《梦见家和母亲》，让音乐与长短句结构的诗歌完美结合，情感表达真挚、淳朴且意境深邃，至今广为流传。《大中华》的曲调沿用意大利作曲家贝利尼的歌剧《诺尔玛》第一幕第三场中的乐队进行曲填词而成；《祖国歌》也是李叔同“学堂乐歌”的代表作，以我国民间曲调《老六板》填词而成，在当时来讲是一次有益的尝试。另外，李叔同用西方的作曲技法，用合唱形式来创作“学堂乐歌”，并配有合理而精致的钢琴伴奏。作品《留别》《春游》的创作格调高雅、抒情缠绵，已初显艺术歌曲的一般特征。

李叔同的乐歌在艺术形式、艺术水准方面较早期的“学堂乐歌”有明显的发展与进步，他的音乐作品是我国声乐作品开始走向艺术化、专业化的标志，对后期的作品创作有着积极而深远的影响。

二、五四时期至新中国成立前的中国艺术歌曲

“学堂乐歌”的兴起与繁荣发展为我国艺术歌曲的创作奠定了坚实的基础。在20世纪二三十年代，