



硕士学位论文
MASTER'S THESIS

硕士学位论文

箏乐钢琴伴奏艺术的研究

论文作者：崔辰

指导教师：张凯 副教授

学科专业：音乐学

研究方向：钢琴艺术研究

华中师范大学音乐学院

2014 年 4 月



硕士学位论文
MASTER'S THESIS



A Study on Guzheng and Piano Accompaniment Artistry

A Thesis

Submitted in Partial Fulfillment of the Requirement

For the M.A Degree in music education

By

Cui Chen

Postgraduate Program

Academe of Music

Central China Normal University

Supervisor:

Academic Title:

Signature

Approved

May, 2014



华中师范大学学位论文原创性声明和使用授权说明

原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师指导下，独立进行研究工作所取得的科研成果。除文中已经标明引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究做出贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本声明的法律结果由本人承担。

作者签名：张磊

日期：2014年5月28日

学位论文版权使用授权书

学位论文作者完全了解华中师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：研究生在校攻读学位期间论文工作的知识产权单位属华中师范大学。学校有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许学位论文被查阅和借阅；学校可以公布学位论文的全部或部分内容，可以允许采用影印、缩印或其它复制手段保存、汇编学位论文。（保密的学位论文在解密后遵守此规定）

保密论文注释：本学位论文属于保密，在 _____ 年解密后适用本授权书。

非保密论文注释：本学位论文不属于保密范围，适用本授权书。

作者签名：张磊

日期：2014年5月28日

导师签名：张磊

日期：2014年5月28日

本人已经认真阅读“CALIS 高校学位论文全文数据库发布章程”，同意将本人的学位论文提交“CALIS 高校学位论文全文数据库”中全文发布，并可按“章程”中的规定享受相关权益。同意论文提交后滞后：☐半年；☐一年；☐二年发布。

作者签名：张磊

日期：2014年5月28日

导师签名：张磊

日期：2014年5月28日



中文摘要

钢琴艺术包括独奏、重奏和伴奏三种表演形式,在今天,融入了和声、曲式、复调、配器理论、演奏技巧于一身的钢琴伴奏艺术在国内外音乐舞台上越来越受到重视、被世人所喜爱。古筝,一件蕴含中华民族博大文明与精髓的中国民族古老乐器,从古至今,不断发展,在历史长河里闪耀发光。在当今,这两个律制不同、音色不同、演奏思维不同的乐器被众多优秀的民族作曲家进行大胆结合,大量优秀的、富有时代感的钢琴伴奏版筝乐作品相继问世,成为钢琴伴奏在中国器乐钢琴伴奏发展史上、筝乐在民族器乐发展史上不可磨灭的一笔。

本文对钢琴伴奏的发展历史进行了梳理,对其艺术特点进行了概括,从古筝的发展、中国钢琴的发展两个角度谈及筝乐钢琴伴奏诞生的缘由,进而从微观上将影响筝乐钢琴伴奏者的因素进行阐述,结合两首钢琴伴奏版筝曲《云裳诉》及《望秦川》来讲解筝乐钢琴伴奏在演奏中的具体方法,而后又从宏观上论述筝曲钢琴伴奏艺术存在的意义,并引发对筝乐钢琴伴奏发展的前景思考与展望。

本文主要从“文化融合”这个理论角度出发,对“钢琴”与“古筝”的结合进行思考与阐述,为如何走好“中西文化融合的中国民族器乐钢琴伴奏发展之路”及中国民族器乐钢琴伴奏的学科建设,做一些建设性的研究工作。

关键词: 古筝, 钢琴伴奏, 文化融合



Abstract

Piano art has three performance forms, including solo, ensemble and accompaniment. Today, incorporated into Harmony, Musical Analysis, Polyphony, Orchestration and Pianism, piano accompaniment art is got more and more attention and enjoyed by people on music stages both at home and abroad. Guzheng, a Chinese ancient musical instrument containing great civilization and essence of Chinese nation, is continuously developing and shining in the historical long river. Nowadays, the two musical instruments with different rules, timbres, and playing thoughts are boldly combined by a great number of excellent national composers. Since then plenty of excellent and contemporary zither music works with piano accompaniment have appeared, becoming immortalised of piano accompaniment in the history of Chinese instrumental music, and guzheng in the national instrumental music history.

This thesis analyses the development history of piano accompaniment and summarizes its artistic characteristics. From the development of guzheng and Chinese piano, the thesis involves the cause of birth of guzheng piano accompaniment, then from the micro perspective explains the factors influencing guzheng piano accompanist, combining with the guzheng piano accompaniment works of "Tune of Rainbow Cloud" and "Overlook Qinling" explains the specific methods of guzheng piano accompaniment in the playing, then discusses the significance of existence of guzheng piano accompaniment art from the macro perspective, and makes readers to think the prospect of guzheng piano accompaniment.

This thesis, mainly from the perspective of the theory of "culture fusion", explains the combination of "piano" and "guzheng", and makes some constructive work on how to achieve "the development path of Chinese national instrument with piano accompaniment between Chinese and western cultural fusion" and on the subject construction of Chinese national instrument with piano accompaniment.

Key words: guzheng, piano accompaniment, culture fusion



目 录

中文摘要	I
Abstract	II
绪 论	1
一、本课题研究意义	1
二、本课题的理论依据	1
三、本课题的研究对象	2
四、本课题的研究现状	2
第一章 概述	6
第一节 钢琴伴奏的艺术特点及其发展概述	6
第二节 钢琴伴奏版箏乐概述	7
一、箏乐的历史发展概况	7
二、钢琴伴奏版箏曲的诞生	8
第二章 箏乐钢琴伴奏的演奏法研究	11
第一节 影响箏乐钢琴伴奏的重要因素	11
一、自身的专业演奏能力	11
二、对古筝特性及曲目特性的了解	11
三、感观认知能力	13
四、与对方的磨合程度	14
五、应变能力	16
第二节 弹奏箏乐钢琴伴奏的具体方法——以《云裳诉》及《望秦川》的部分乐 段为例分析如何演奏	17
一、了解曲作者及作品创作背景	18
1. 《云裳诉》	18
2. 《望秦川》	19
二、两首作品引子部分钢琴伴奏的具体演奏分析	20
三、两首作品慢段部分钢琴伴奏的具体演奏分析	24
四、两首作品快段部分钢琴伴奏的具体演奏分析	28
五、两首作品尾声部分钢琴伴奏的具体演奏分析	32
第三章 文化融合背景下箏乐钢琴伴奏艺术存在的意义及发展展望	34
第一节 文化融合下古筝与钢琴相结合的艺术价值	34



一、箏乐传承发展的新方式	34
二、器乐钢琴伴奏发展的民族化与本土化	34
第二节 箏乐钢琴伴奏面临的问题及其发展方向	35
一、箏乐钢琴伴奏面临的问题	35
二、箏乐钢琴伴奏的发展方向	36
结 语	38
参考文献	39
致 谢	41



绪 论

一、本课题研究意义

纵观我国文化的发展历程,中国音乐文化想要跟随时代步伐日新月异,不仅要坚守传统音乐文化的精髓,更需要尝试新的音乐表现形式,使其得到更广阔的继承与发展。比如,以西方音乐表现形式为蓝本进行本民族音乐表现形式的创新与改良,让本民族的音乐可以更好地被世界了解与传播。如今中国的民族音乐正朝着这个方向发展,“中西合璧”的表演形式频频出现在国内外舞台,并深受各国人民的喜爱。

钢琴艺术包括独奏、重奏和伴奏三种表演形式。钢琴伴奏是一门融合和声、曲式、复调、配器理论、演奏技巧于一身的综合性表演艺术,在音乐作品的诠释上起着尤为重要的作用。箏是中华民族古老乐器之一,传承了中华民族的文化精髓。如今,一些民族作曲家对箏与钢琴这两种音色、音律、演奏方式不同的中西乐器进行了大胆的结合,大量具有新时代风格的作品被创作出来。事实证明这种不同音乐文化之间的相互融合也促进了国际间的交往,增进了人们对我国民族音乐的热爱之情,拉进了不同国度间音乐的距离。因此,随着时代的发展需要,不同民族音乐的相互融合将会成为一种不可抵挡的趋势。这种趋势也将钢琴伴奏的功能和地位引领到了一个更高的领域,并直接影响了之后我国钢琴伴奏艺术的创作与发展。正是由于处在该时代背景下,本人选择箏曲钢琴伴奏艺术进行研究,借此对箏曲钢琴伴奏的发展历史及存在现状进行梳理与总结、钢琴伴奏版箏曲作品的演奏方法进行论述、箏曲钢琴伴奏存在的价值及发展方向进行研究与展望,目的在于提高钢琴伴奏者及古筝演奏者的角色认知,理解钢琴伴奏者在箏曲中的角色内涵,从而激发钢琴伴奏者与古筝表演者反思和改善演奏中的互动,使人们能够更加全面、详尽、深刻地领悟钢琴伴奏版箏曲中古筝与钢琴伴奏之间微妙而复杂的关系,也使我们能更科学有效地分析、理解此类作品,对我们演绎不同的钢琴伴奏版箏曲作品以及指导钢琴伴奏者准确地弹奏具有重要的意义。

二、本课题的理论依据

“文化融合”指群外非强制性文化传播所导致的不同文化(尤指民族文化)的主体文化或主体文化成分相互渗透、在文化特征上融为一体的文化现象。文化融合是自然的、非强制性的,即在自愿的基础上,依靠各自的文化长处相互吸引而实现,是不同群体文化间长期接触、交往、学习、影响的持久结果,是历史发展的必然趋势。如果融合文化双方力量相当,文化融合结果会产生第三种文化:两个主体文化



融合,产生一个新的文化体系;两个主体文化的成分相融合,则产生一种新的文化成分(可能不改变主体文化性质,也可能部分改变主体文化性质)。如果融合双方力量不等,文化融合结果可能有两种:当一种主体文化成分被融合进另一种主体文化而使后者发生根本改变,将改造原有文化结构而建立一个新文化体系;当一种主体文化成分被融进另一种主体文化并不致使后者发生根本改变,则会保留原有文化体系,同时使之增强文化活力。文化融合是一个漫长的历史过程,通常从两种文化元素连接的文化结合方式开始,由点及面地渐进发展至两种主体文化或主体文化成分互渗互融的文化融合局面。民族融合是文化融合的最高形式。^①

本文在“文化融合”的理论依据下,探讨具有西方音乐文化的“钢琴”与具有中国民族音乐文化的“箏”所带来的文化融合现象、影响等问题。

三、课题的研究对象

本课题的研究对象为:钢琴伴奏版箏曲作品的钢琴伴奏。

随着时代的变迁,中西方音乐演奏方法及创编思维相互交融,碰撞出许多火花,诸多作曲家对中国民族器乐曲进行了大胆的改良与创新。作品从演奏形式、题材到体裁等方面都在不断的发展和丰富,涉及的范围广泛。一直以来,古筝演奏形式主要是独奏、重奏或与其他民族乐器、乐队的合奏。自上世纪 80 年代末起,演奏形式进行了大胆创新:出现了古筝与西方乐器、乐队的协奏,突破了民族乐器的范围。例如周煜国在 2002 年创作的《云裳诉》、何占豪的《临安遗恨》《西楚霸王》《梁山伯与祝英台》等,均为箏与钢琴的协奏曲;王中山的《暗香》是箏与大提琴的协奏曲;何占豪的《东渡》是规模较大的箏曲,除了古筝作为主要协奏乐器,还加上四部混声合唱和钢琴共同演绎;何占豪编写了许多由交响协奏版或民族管弦乐协奏版的大型箏曲等等。综上,箏与西洋乐器、乐队相结合的演奏形式,大大丰富了箏乐的风格,协奏版箏曲也越来越被作曲家所青睐,越来越多的箏乐协奏曲相继诞生,在国内外广泛传播。

由于笔者兴趣所使、能力所限,故选择众多协奏版本中的钢琴伴奏版箏曲为研究范畴,将其钢琴伴奏部分作为研究对象,以点及面地对钢琴伴奏版箏曲的钢琴伴奏艺术发展历史及存在现状进行梳理与总结、其作品的演奏方法进行论述、其存在的价值及发展方向进行研究与展望。

四、本课题的研究现状

据本人进行的资料搜集,学术界对于本课题直接研究甚少,多是针对箏曲本体、

^① 冯天瑜,《中华文化辞典》[M],武汉大学出版社,2001,第 16 页



箏曲演奏者的演绎方面、钢琴伴奏（声乐艺术指导、器乐艺术指导等）的研究，间接提及本课题研究对象——箏曲钢琴伴奏，极少有直接针对该对象进行的研究。

笔者据搜集到的资料内容大致可分为以下几类文章：

1. 从历史角度分类

1) 箏类

王运^①写到古筝协奏曲发展的必然性——古筝想发展、想生存必须推陈出新，古筝协奏曲填补了箏史上的空白，促使更多作曲家参与到古筝教学与演奏研发中来。

单纯从箏乐历史沿袭的角度论述此观点的有汪莎^②，该篇以 20 世纪八十年代为界，从历史角度梳理了古筝演奏技法、定弦及艺术风格的发展的角度提及了钢琴伴奏版箏曲的出现，与之类似的还有赵岚^③、杨艳^④、王英睿^⑤等人的文章，这些文章多从箏乐发展、传承与创新的角度对钢琴伴奏版箏曲的出现进行论述，也对这样一种现象进行鼓励与肯定，将其归结为箏曲传承方式的改良与创新、中西文化融合的大势所趋。

2) 钢琴伴奏类

从钢琴伴奏学科发展的角度来阐明其存在的必要性有：杨华^⑥、蔡莺^⑦、王霞^⑧、吕华^⑨等人文章，此类文章多是将国外成熟的钢琴艺术指导学科体系进行历史梳理，再结合我国在该领域的发展与重视程度，进行对比说明，强调该学科在我国存在的必要性与发展趋势的不可阻挡性，唤起国内相关领域的重视，为其在中国更好更快的发展提供参考蓝本与技术支持，并可以结合本民族的特色进行学科改良，创新出适合我国特色的钢琴艺术指导学科。

2. 从器乐钢琴伴奏角度分类

1) “器乐”不特指中国民族乐器

王芳^⑩论述了器乐伴奏艺术存在的现状、形式及器乐艺术指导必须具备的素质与要求，希望使这个角色得到更多人的认可及重视，与其类似的有肖雅琴^⑪、赖天

^① 王运. 浅议古筝协奏曲的演奏与教学[J]. 黄钟. 2006(01)

^② 汪莎. 论古筝艺术的传统与创新[D]. 湖南师范大学. 2006

^③ 赵岚. 建国初期古筝音乐研究[D]. 上海音乐学院. 2009 年

^④ 杨艳. 二十世纪五、六十年代箏乐的传承、创新及其表现特点[D]. 南京艺术学院. 2007

^⑤ 王英睿. 二十世纪的中国箏乐艺术[D]. 中国艺术研究院. 2007

^⑥ 杨华. 钢琴伴奏学科专业体系的构建. 音乐天地[J]. 2006(07)

^⑦ 蔡莺. 钢琴伴奏学科专业体系的构建[J]. 交响. 1999(02)

^⑧ 王霞. 相依相衬 浑然天成——论钢琴艺术指导学科的重要性的发展 [J]. 音乐创作. 2003(10)

^⑨ 吕华. 浅谈国内外钢琴伴奏的状况对我国伴奏学科体系建构的启示[J]. 美与时代. 2010(05)

^⑩ 王芳. 浅析器乐伴奏艺术中的钢琴演奏[D]. 中央音乐学院. 2012

^⑪ 肖雅琴. 浅析器乐作品中的钢琴伴奏[J]. 泰安教育学院学报岱宗学刊. 2008(02)



舒和王丹^①、黄致芳^②、章雅轩^③、崔雪花^④、李秀清^⑤、孙桂英^⑥等人文章。上述文章将钢琴伴奏的对象具体为“器乐”，阐述了器乐钢琴伴奏区别于为其他对象伴奏的特质，从器乐钢琴伴奏特有的特色出发，对其训练及演奏要求进行阐述，对本论题的开展有很大的借鉴意义。

2) “器乐”特指中国民族乐器

①不特指“古筝”

汪茜^⑦在其文章中论述了钢琴艺术指导在民族器乐演奏中的作用，并详细阐述了具体针对民族器乐作品钢琴伴奏者应该注意的问题；孙丽在^⑧主要介绍了钢琴伴奏在编配手法上如何符合民族器乐性，如何协调好两者的音色、民族韵味、和声风格等问题；徐秀平^⑨在其文章中具体说明了钢琴伴奏应该如何在弹奏上体现民族音乐的“味儿”和“情”，也对钢琴伴奏提出了“投入感情、耳朵灵敏、节奏精准、手法多样”的具体要求；与以上观点相似的还有施咏^⑩等

②特指“古筝”

孙凌晓¹¹提及古筝与钢琴各自发展的历史及结合，详细论述了钢琴伴奏者的职责及筝曲钢琴伴奏的方法，并在结尾阐述了中国传统音乐美学思想对伴奏者的影响。此篇文章是为数不多的直接针对“筝乐钢琴伴奏”的学术论文，但其也由不足之处：从篇幅上讲，作者对于广义上“钢琴伴奏者的职责及条件”赘述过多，造成主次不明，其应该论述清楚的“筝乐钢琴伴奏如何演奏”则以第四章的几个小节匆匆结束，不免有些遗憾。

与之类似的、直接针对“筝乐钢琴伴奏”的学术论文还有余妮妮¹²，其在开头论述了古筝协奏曲中钢琴伴奏音乐的历史沿革，并针对具体两首钢琴伴奏版筝曲《临安遗恨》和《枫桥夜泊》进行“艺术特征”及“钢琴伴奏”的比较。此文研究比较具体，全文几乎都围绕这两首筝曲而进行，并未进行过多延伸，而对于筝曲钢琴伴奏的其他方面还可以更加深入的进行继续研究。

^① 赖天舒 王丹. 浅谈钢琴为器乐伴奏的艺术. 音乐创作[J]. 2010(03)

^② 黄致芳. 伴奏者还是合作者——钢琴伴奏在器乐演奏中的合作地位[J]. 硅谷. 2009(05)

^③ 章雅轩. 钢琴为器乐伴奏时需要注意的问题及解决方法[J]. 昌吉学院学报. 2008(03)

^④ 崔雪花. 器乐表演中钢琴伴奏的技法的多角度探析[J]. 中国科技创新导刊. 2009(34)

^⑤ 李秀清. 器乐的钢琴伴奏特点[J]. 音乐学习与研究. 1997(01)

^⑥ 孙桂英. 器乐曲钢琴伴奏的艺术[J]. 交响. 1991(04)

^⑦ 汪茜. 初探中国民族器乐演奏中钢琴伴奏的运用[J]. 吉林广播电视大学学报. 2012(02)

^⑧ 孙丽. 钢琴为中国民族器乐伴奏[J]. 大众文艺(理论). 2009(06)

^⑨ 徐秀平. 浅谈民族音乐的钢琴伴奏[J]. 人民音乐. 1998(07)

^⑩ 施咏. 谈钢琴为民族器乐伴奏的艺术 [J]. 交响. 1999(03)

¹¹ 孙凌晓. 中国民族器乐古筝独奏曲的钢琴伴奏研究[D]. 东北师范大学. 2010

¹² 余妮妮. 《临安遗恨》与《枫桥夜泊》钢琴伴奏的比较与研究[D]. 江西师范大学. 2011



朴丽^①在其文章中谈及筝曲钢琴伴奏的演奏技巧方面，此文具体针对筝曲钢琴伴奏的训练及演出所要注意的问题，进行十分详细的论述，十分具有代表性。

^① 朴丽. 论古筝曲中的钢琴伴奏演奏技巧[J]. 北方音乐, 2009(12)



第一章 概述

第一节 钢琴伴奏的艺术特点及其发展概述

“伴奏”这一概念是伴随“多声音乐”的出现而产生的。主奏旋律与伴奏旋律有机的组合构成了“多声音乐”的概念。伴随着主奏声部的发展，伴奏声部也进一步完善，从而使整个音乐更加和谐美好。主奏声部与伴奏声部共同完成对音乐的表达，只是由于其表达音乐内容的角度及主次不同，故有不同的分工。但这也不是始终不变的，随着具体音乐对象的变化，主奏声部和伴奏声部也会进行调整与改变——互补、互衬、互扶——从而达到音乐最终的和谐与完美。本文通过搜集各类报刊及文献资料，将伴奏的发展进程梳理如下：

原始社会，人类为了统一劳动动作，开始尝试重复简单的呼喊或语言，于是原始音乐便在人类社会诞生了。由于树枝及动物骸骨等是原始人类赖以生存的生活工具，故当时人类以打击硬物来获得节奏用于协调劳动动作。随着人类社会的不断进步与发展，以对唱形式的诗歌及舞蹈出现了。考古学家在古埃及的众多艺术品中发现竖琴、笛子、手琴及各种打击乐器，并发现了出现有音乐、舞蹈场面的浮雕。古希腊也出现了用器乐伴奏的表演、领唱及合唱。综上，这一时期的伴奏主要是为了辅佐劳动、舞蹈、音乐而存在的。

随着中世纪教堂音乐的盛行，音乐都依靠管风琴伴奏。管风琴伴奏用于辅助弥撒和经文歌的歌词，使之能得到充分的表现。而在世俗音乐中出现的游吟诗人和民间歌手则将歌曲加入自己熟悉的歌词，并用他们自己民族的语言演唱来自民间的不同曲调，用弹拨乐器进行伴奏配合演唱，十分自然生动。

文艺复兴时期，作曲家们致力于和声及旋律进行上的不断创新，力求音乐结构上的完成与统一，使复调这种音乐体裁取得很大进展，这一时期宗教音乐出现的卡农、轮唱，以及世俗音乐中出现的四声部歌曲，大都是由器乐伴奏，一人演唱。

巴洛克时期产生的赋格曲，声部间相互模仿，地位平等，很难辨别主奏声部及伴奏声部。

维也纳古典乐派形成后，音乐题材才逐渐由宗教转为市民，复调音乐转变为主调音乐。这一时期随着室内乐、交响乐的诞生，“伴奏”的概念首次明确了。主旋律鲜明流畅，伴奏声部节奏明晰，两者主次有序、分工明确、力度对比明显，配以低音为基础的和声进行，形成具有个性解放、充满对生活积极热情的特属这一时期的音乐风格。



浪漫主义时期,随着音乐动机和配器手法的不断发展与完善,大量带有强烈交响性的器乐协奏曲诞生了。这一时期,管弦乐队充当乐器主奏时的伴奏角色,主奏器乐作为协奏曲的一个声部,与伴奏声部相互呼应,依附进行。

二十世纪的现代音乐出现了高度复杂化、逻辑化的趋势,电子技术将音乐各个声部溶解、整合、量变、质变等等,达到极其丰富的音响效果,使之变得更为立体、丰满。

综上所述,不论各个时期的音乐如何变化与发展,都少不了对伴奏声部的探索与研究。离开了伴奏声部的配合,作曲家们在某种程度上很难完整的表达出自己对音乐最完美的构想,从而不便于将心中美好的音乐演奏出来。而伴奏声部始终与主奏声部紧密相连,共同致力于表现作曲家所想表达的内容、情感与音乐效果。伴奏是一门合作的艺术。

伴奏的形式多种多样,用来伴奏的乐器也种类繁多,现针对“钢琴”这一能够浓缩乐队精华的独特乐器,来谈谈钢琴伴奏。

钢琴的表现手法十分丰富,各种织体它都能同时完整的表现,同时,节奏明晰、音域宽广等独有特点,使其成为几乎可以为所有乐器与人声伴奏的主流乐器,被广大音乐者所认同与运用。钢琴伴奏作为一门独立学科,创造性与综合性是其最大的特点。人们熟知的钢琴伴奏往往是与声乐联系在一起的,其与西洋乐器的结合也是历史悠久,而用钢琴为我国民族器乐伴奏的历史却十分短暂,最多只有几十年,作为一个新兴的领域,有太多太多值得我们探索、研究与发现的。钢琴为民族器乐伴奏,不仅需要伴奏者钢琴演奏水平优异,还需要其具备各方面较为全面的音乐知识与修养,特别针对“我国民族音乐”这一块得有一定的涉猎,钢琴伴奏与古筝演奏者是合作的关系、有机的统一体,共同将音乐作品诠释的完美。

第二节 钢琴伴奏版筝乐概述

一、筝乐的历史发展概况

筝作为华夏民族最古老的弹拨乐器,具有两千五百多年的历史,其深厚的文化内涵及独特的音韵在我国悠久的民族器乐艺术长河里千年不衰,是我国民族乐器中的一块瑰宝。在我国古代音乐文化宝库中,筝犹如一颗夜明珠,闪耀了两千多年。遥望历史,历代筝人层出不穷,上至统治阶级,下至乐伎的各个阶层。其乐时而婉转动人,时而音韵浑厚,时而清脆洪亮,犹若玉珠落盘,犹若翻江倒海,起伏跌宕,变化莫测,令人如痴如醉,因而流传至今,深受人们喜爱。

筝乐,从文化的角度来说,是筝所承载的一种民族音乐文化,蕴含广博的文化



内涵;从艺术形式上说,箏乐是一种器乐艺术形式,各地的箏乐其实就是地方民间音乐中的“箏乐”,箏界惯称之为“乐中箏”。中国地方箏乐与一个地区的戏曲、民歌、说唱、器乐等民间音乐常常是交融的,在历史发展过程中,形成了相异的风格特点,20世纪以来通常以汉族地区和少数民族地区来划分箏乐。前者主要指河南、山东、陕西、浙江、潮州、客家、福建地区的箏乐;后者主要指蒙古箏乐和中国的延边伽椰琴音乐。^①

箏早在春秋战国时期,就已在三秦大地广为流行,于是便有了“秦箏”的说法;而又由于其历史古老、民族特色浓郁,现代人们常称之为“古箏”。汉晋时期的箏设有十二弦,弹法较为原始——右手主要用大食两指,左手滑颤音频率很少。经过几百年文化等因素的洗礼,唐朝的箏为十三弦,明清以后改为十五或十六弦,较之以前音域有所扩大,然而其演奏技法并无较大变化。^②

新中国成立后,箏乐艺术高速发展,在箏的形制上逐渐增至十八弦、二十一弦、二十五弦等多种形制,与此同时,在演奏技巧等方面也有了很大发展和创新。概括起来大致可以分为以下几个阶段:

五十年代——古箏发展的奠基期。新中国成立后,箏乐艺术蓬勃发展,各个流派的代表人物受聘到全国各地音乐院校,大力挖掘、整理传统箏乐曲目,并创作了一批颇具民族特色、时代特征的作品。

六十、七十年代——古箏发展的上升期。文革期间,箏在民族器乐中的地位得到很大提升,箏曲创作上获得了意想不到的收获,从作品数量及演奏技法上都达到了一个相当的高度。

八十年代后——古箏发展的多元化趋势。箏曲的创作从题材到体裁均呈现出多元化格局,独奏、重奏、协奏等形式的作品大量涌现,并显现出“现代派”的特色。

九十年代后至今——古箏教育、箏乐创作与演奏技术飞速发展。我国高等专业音乐教育空前繁荣,使得我国专业箏乐艺术培养出了大批优秀的人才。箏乐作品大胆尝试了全新的创作思维及演奏手法,对传统箏乐做出了极大革新,彰显出了作曲家们的“新潮”创作理念,因而称之为“新箏乐”。

二、钢琴伴奏版箏曲的诞生

“20世纪创作的中国民族器乐曲,或主要通过民族器乐表现的器乐曲,其中也不乏用西方乐器伴奏或协奏的作品。它们无论是在表现内容、乐器选择、演奏技法

^① 王英睿. 二十世纪的中国箏乐艺术[D]. 中国艺术研究院. 2003

^② 刘燕. 管见中国古箏发展之轨迹[J]. 中国音乐. 2003(04)



还是创作观念上,都体现出不同程度的在传统民族器乐曲基础上的出新。”^①

从箏曲发展的角度来说,改革开放到八十年代之间的箏曲,大多数都是由箏曲演奏者自行创编、整理加工一些民间流传的乐曲,其结构与调性依然十分单一——多为C调、D调、G调,结构多为ABA式的三段体。而到了八十年代,多元快速发展的箏曲艺术较之从前,已有了翻天覆地的变化:此时期之前,箏曲大多是由右手演奏旋律为主,主要使用右手的一指、二指和三指,并且手指也逃不出一指三指或一指二指的组合,使箏曲演奏的手法及演奏技巧受到很大的束缚,而这一时期,一些新进的作曲家们大胆将左手也加入到箏曲的创作演奏中来,并且将无名指也加入到演奏中来,是一些在原来看来根本无法达到的要求变得简单从容。赵曼琴先生首创的“快速指序法”科学并合理的运用指序,去演奏快速、高难度的旋律。它打破了原来手指组合的传统,像弹钢琴一样,各种手指组合被充分的运用起来。这一时期箏曲的发展还集中表现为对左手演奏技巧的重视,左手一改往日只能担任伴奏的姿态,转变为像右手一样可以快速准确的演奏旋律,这一变化无疑使箏曲由单一旋律线转化为多旋律线成为必然,极大地丰富了箏曲的和声色彩,音乐形象也较之原来更为丰富与立体,并且也改善了演奏箏曲中左右手不平衡的弊端。和声的丰富,使得作曲家在古筝定弦问题上也发生了变化,定弦不再是单一的五声调式,它可以根据不同曲目的不同要求进行定弦,创造了七声等多种其他定弦的方式。总的说来,箏曲的这些“西化”的创新,都为其能够更好的融入西方音乐元素提供了可能,也更加激发了中国本土作曲家的创作热情和灵感,为钢琴伴奏版箏曲的诞生奠定了扎实的基础。

从钢琴艺术发展的角度来说,二十世纪初,在我国钢琴艺术发展的初期,我国音乐家就已经开始创作具有自己风格的钢琴曲了。通过几十年来的探索与改变,大量以改变民族传统戏曲、器乐曲和声乐曲为基础进行改编的钢琴曲相继诞生,这既是对我国传统音乐文化的继承,也是对其的发展与再创造。但不得不提的是,这一时期钢琴曲的创作手法有一个明显的特点:对民族器乐的模仿。文革后期,“钢琴改编曲”成为这一时期中国钢琴曲创作的唯一形式,很多优质的钢琴改编曲相继诞生,这些作品在追求民族风格和模仿民族乐器音响方面做了不少尝试,手法丰富,演奏效果极为突出,如《百鸟朝凤》——原唢呐曲、《夕阳箫鼓》——原琵琶曲,等等,这些作品在追求民族性上做了不少尝试,运用钢琴倚音、颤音、刮奏、琶音等手法将民族乐器所能表达的音乐模仿的淋漓尽致,效果出人意料的好,广受人民群众的欢迎。综上所述,处于特殊历史时期的中国钢琴的发展,毫无疑问受到了影

^① 李吉提.中国音乐结构分析概论[M].中央音乐学院出版社.2004



响,但其特殊性也给带有民族特色的钢琴改编曲提供了良好的生长时机与空间,同时也促使一大批中国音乐的能人志士全身心投入到一些著名传统的民族音乐、民间器乐曲改编成为出色的钢琴曲,同时,更深层的影响是让人们了解到:钢琴这样一件外来乐器,不但能够胜任对中国民族风格音乐的诠释,而且其表现力、适应力及潜力都是相当大的,前景令人鼓舞。^①

第一首钢琴伴奏版箏曲,是由我国著名作曲家何占豪先生于 1992 创作的《临安遗恨》。1957 年考入上海音乐学院的何占豪,师从丁善德专攻作曲,1959 年,与陈钢共同创作的越剧改编小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》,大获成功,举世闻名,随后又创作了不少带有民族风味的音乐作品,八十年代后,他又将“外来形式民族化、民族音乐现代化”作为自己的创作目标,积极拓展箏乐的发展。他在为盛秧《浙派古箏》一书序中提到“古箏的各大流派,给我印象最大区别在于,每个流派特色的乐曲都具有浓厚的地方色彩和某些很有特点的演奏技法。正是这些流派特色的魅力深深吸引了我,使我这位古箏的我门外汉越来越喜爱古箏艺术,试着为古箏写些乐曲。”这样一句“试着”,让他连续创作了一系列古箏新曲,其中钢琴伴奏版箏曲不占少数,如:《临安遗恨》《梁山伯与祝英台》《西楚霸王》等,影响了当时乃至现在古箏界的整体发展,他的作品也被世人广为流传。他在 2012 年 7 月由上海音乐出版社出版的《何占豪古箏协奏曲选集》序中写道:“《何占豪古箏协奏曲选集》是用钢琴伴奏的较大型的古箏协奏曲选集,适合演奏家或音乐院校具有较高水平的学生采用的。其实,这些协奏曲早就应该出版,让更多的演奏家接触它、熟悉它。但由于我写的大型乐曲一般都是交响乐协奏版或是民族管弦乐协奏版,一直没有腾出时间来写钢琴伴奏版,以致影响了这些乐曲的普及,至少目前有实力能邀请大型交响乐团或民族乐团为自己协奏的演奏家少之又少,这就促使我尽快把所有较大型的箏曲都配上钢琴伴奏。让更多的青年演奏家少花钱、多上台。主要目的就在于此。”

^① 卞萌. 中国钢琴文化之形成与发展[M]. 人民音乐出版社. 1996



第二章 箏乐钢琴伴奏的演奏法研究

第一节 影响箏乐钢琴伴奏的重要因素

一、自身的专业演奏能力

每个钢琴表演者都会有各自对技术的理解,平常的练习也各有特色,要成为一名合格的箏曲钢琴伴奏,其硬性条件就是具有扎实的钢琴演奏能力。箏曲作品不同于声乐作品,其篇幅较大,并且伴奏声部技术难度相对较大(如何占豪的《临安遗恨》、周煜国的《云裳诉》等等),所以这就要求伴奏者得有较高水准的钢琴演奏能力——既能够弹奏富有颗粒感的、速度较快的作品,又能够演奏富有感情的歌唱性的乐段。箏曲伴奏者良好的演奏技巧如:音阶、琶音、和弦、八度及对踏板的灵活运用,都能够直接影响到箏乐作品的表达。除了自身坚实的技巧外,运用技巧的能力也很关键——伴奏者应自如的综合运用自身的演奏技巧及能力,将伴奏与主奏音乐恰到好处的表达出来。

箏乐钢琴伴奏部分的触键技术是有别于独奏而又不脱离钢琴演奏的。其对手指灵活性及主动性要求很高,并具体针对古筝的音色及其演奏过程中的音量变化,揣摩每个细节自己需要进行的变化处理,主要应该做到的是极力靠拢其音色,或者帮助突出古筝的特点。

二、对古筝特性及曲目特性的了解

1. 古筝特性方面

古筝常用的是 13 弦筝,一般按照五声音阶定弦,中高音区音色清脆、明亮,低音区则浑厚深沉,整体风格优雅、含蓄内敛,也被后人称为“东方钢琴”。古筝右手的演奏技法是“拖、劈、抹、勾、剔、挑、摘”,右手以一指为轴心,五声音列内的勾搭技法为主要特点,左手多为按弦为主——“吟揉滑按,以韵朴声”。而八十年代后的箏曲,大大加重了左手及右手无名指的使用,也新加入了七声等多种定弦的方式,使古筝的演奏发生了翻天覆地的变化。

2. 曲目特性方面

2.1 作品背景

上述时期之后涌现出了多首钢琴伴奏版箏曲,如:何占豪的《临安遗恨》《西楚霸王》《望秦川》《梁山伯与祝英台》、周煜国的《云裳诉》等等。这些箏曲作品的创作与当时的历史、时代风格、民间歌曲、诗歌等都是有密切联系的,例如何占豪的《临安遗恨》描写的是南宋民族英雄岳飞,被奸臣以莫须有的罪名陷害,并被



囚禁在临安（今杭州）狱中的一段哀思与愤恨，此曲表现了岳飞在临死前对祖国社稷的忧虑、对家人的不舍与依恋、对奸臣的愤恨以及对自己一心“精忠报国”却无可奈何的感慨。了解这样一个作品背景，对于箏曲钢琴伴奏而言是极为关键与重要的，此曲这个“遗恨”，是贯穿全曲的主基调，伴奏者通过了解背景，可以有根据的发挥想象，更好地赋予作品生命。

2.2 民族节奏的掌握

节奏与速度是音乐中不可或缺的重要因素，节奏与速度的变化打造了风格迥异的音乐作品。对于古筝这个具有鲜明民族特色的器乐曲目而言，把握好它的节奏与速度是伴奏好它的前提条件。这里说的速度与节奏不单单是指标记在谱面上的记号，而是指中国民族器乐曲“与生俱来”的“散拍子”特色。如果伴奏者不注意，很容易变成了给外国作品伴奏时的“一板一眼”“中规中矩”，这样就完全不利于箏曲意境的诠释，十分呆滞，说到这里，不得不提到欧洲浪漫乐派特别是肖邦钢琴音乐作品演奏中的“Rubato”（伸缩速度）这一概念。根据《牛津简明音乐词典》的解释，本概念是一种演奏现象——在短时间内，从某个或某些音符中“夺取”时间“偿还”给后面的音符进行演奏。这就与我国民族音乐的速度概念完全不一样了，我国民族音乐不存在这个问题，只是有“快、慢、松、紧”等速度要求，不存在“索取时间”和“偿还时间”。所以，为了弹出箏曲灵活多变的音乐个性，钢琴伴奏在演奏时应该十分灵活，尽量做到“拍死人活”，灵活处理各种节奏节拍，但切不能毫无目的的改变，这个度就取决于钢琴伴奏对箏曲作品的深层次理解，并且与箏曲演奏者进行沟通交流，共同完成“二度创作”，使音乐节奏不论从箏乐表演者还是钢琴伴奏者出发，都顺滑流畅、自然和谐。

2.3 民族调式和声的理解

通过之前的研究，总的说来，箏曲主要有五声与七声调式。前者适合表达明亮、俊朗的音乐形象，后者则由于加入了调式偏音，使表达力更宽泛，适合表达复杂的、舒缓的、色彩丰富的音乐形象。七声调式较之五声调式而言，增加了两个偏音——清角和变宫，所以以三音音列为旋律主体的箏曲，风格上更加和缓、柔情。中国民族器乐作曲家一般采取民族调式的三度叠加设置和弦，即：在宫、商、角、徵、羽这五个音上建立三和弦，此外，在商、角、羽上还可以建立较强五声性的七和弦。所以，钢琴伴奏在弹奏时，应将和声分析放在首位，手指需要快速调整为五声调式为主的音阶、琶音或者和弦的手位，在音乐进行时将替代音（用就近原则将和弦中的偏音用上下方的正音来替代，使和声色彩更鲜明、调性更明确）、省略音（省略三音的五度和弦，使音乐听起来空旷、飘渺）、附加音（三度叠置和弦中附加其



它音级的和弦，丰富了表现力、手法也更加多样化了）着重处理，特别是在音乐连接时将隐伏声部凸现出来，更好的突出筝曲的民族风格。

三、感知认知能力

1. 听觉上

1.1 古筝与钢琴音高应在同一频率

钢琴是固定音高乐器，而古筝则需要通过调音才能顺利展开演奏，所以针对钢琴伴奏版的筝乐而言，“两者的音高在同一频率”这一问题就显得格外重要了。对于大多数筝曲钢琴伴奏而言，面对的伴奏对象不可能每次都是大师级人物，多数为习筝的学生，或者正在不断成长中的筝乐演奏者及爱好者，所以，作为筝乐钢琴伴奏，有必要在合作一开始便强调与检查两样乐器的音准是否统一。“听辨音高”这个环节对于钢琴伴奏及筝曲演奏者来说，十分关键。特别对于钢琴伴奏来说，被钢琴熏陶多年，大多数习琴者对音高十分敏感，当古筝拨弦后，对比钢琴音高，应该能够很明确的判断出弦的高与低，然后进行古筝的调整。由于大多数习筝者不需要频繁的接触到固定音高乐器，所以其听力在某种程度上是没有练习钢琴者敏感的，那么，在钢琴对弦的整个过程中，笔者建议不妨采用将钢琴音高哼唱出来进行对比的方法，这样可能更直观的表现出音的高与低，同时也可以同时提高两人的听力水平。

1.2 古筝与钢琴在音响上要做到平衡

对于古筝而言，其声音清脆、流畅，音色十分婉约，所以相对而言，钢琴的音量着实显得洪亮。如果在伴奏时不注意钢琴音量的控制，极会造成喧宾夺主的现象。但这里需要强调的是，“控制钢琴伴奏的音量”并不是一味的把音量减低、越轻越好，而是要根据曲目具体要求及演出现场环境进行调整。

1.3 钢琴伴奏要对钢琴部分的音色充满想象

对于绝大多数钢琴伴奏版筝曲而言，钢琴伴奏多为原乐队伴奏的替代，所以，为了能够将钢琴伴奏演绎的更精确、到位，钢琴伴奏在合奏之前应该深入了解原乐队部分是如何演绎的，多听录音，了解乐队，使自己可以灵活的去调整和控制钢琴音色来模仿所对应的乐器。当然，用钢琴完全弹奏出乐队的音色，从理论上说是不可能的，但是钢琴伴奏者可以多发挥自己的想象，通过控制手指下键的力度、角度、手腕的转动及灵活的运用踏板等方法，并结合自己的演奏与伴奏技术来模仿乐队中的各种乐器，将伴奏声部处理的层次感丰富、恰当的完成整首筝曲。

2. 视觉上

2.1 视奏能力



除了十分精准的听觉能力，娴熟的的视奏能力也是一个合格的箏曲钢琴伴奏必须具备的条件。箏乐伴奏不比声乐伴奏，其伴奏声部整体较之复杂，篇幅也较长，如果遇见一些临时比赛和表演，其练习时间较之声乐钢琴伴奏的肯定显得不够充足，换言之就是在有限的时间内完成的作品不论从技术上还是篇幅上都有一定难度，箏曲钢琴伴奏在有限时间内想要完整的演绎、并且与箏乐表演者合作的完美，并非易事。所以，对于钢琴伴奏而言，视奏的练习显得格外重要，其对键盘的熟悉程度也对箏曲伴奏精准的演奏产生了关键性的影响。在训练钢琴伴奏视奏能力这件事情上，笔者认为，多积累相关作品很重要，平常多多练习难度较大的曲子，尤其是和声复杂、声部较多的作品，这样才会使伴奏者对和弦、快速音阶琶音进行、民族调式调性心中有数，一上手演奏就会条件反射，知道哪里大概应该怎么弹、音乐应该做怎样的处理，等等。

2.2 兼顾主奏声部的能力

钢琴伴奏者除了关注自己伴奏声部的两行乐谱外，还应该研究主奏声部——箏的乐谱，只有这样才能做到“知此知彼”，将箏曲更好地进行演绎。在曲目开始时，有的时候是钢琴开头，有的时候是古筝开始，有的时候是两者一同开始，不论是何种形式开始，两人都应该给对方一个动作或眼神，告知对方即将开始或结束，这种情况也多出现在箏曲引子、慢段、全曲结束时——古筝以刮奏、长摇指或和弦等方式结束段落，这种时候，伴奏者观察主奏的气口十分关键，稍不留意，就极有可能使两者的结束音没同时弹下去，出现配合上的失误，给全曲的演奏造成遗憾。在钢琴伴奏演奏过程中，眼睛一定要时不时的扫看箏乐谱及演奏者，因为箏曲的气口不像西洋乐一般固定，主奏拖长或缩短十分自由，所以这样做也是为了更好地配合主奏，将曲子的呼吸、情绪调整一致。

四、与对方的磨合程度

1. 合作观念的树立

“主奏”与“伴奏”虽从字面上看来有主次之分，但从其对整首箏乐作品诠释的重要性而言，两者是平等的，缺一不可，都起着至关重要的作用，所以“合作”就显得十分重要了。

对于钢琴伴奏而言，合作时要避免两个极端：一是，消极的跟从。这个习惯是伴奏者经常会犯的错误，不论伴奏对象是否正确，一味的跟从，不及时指出错误，认为自己仅仅是个伴奏者，演奏者都是正确的；二是，将伴奏弹成独奏，自己都是正确的，对方必须服从自己。这个现象，在钢琴伴奏版箏曲练习中，很常见，因为作曲家为了统一记谱，将箏曲惯用的简谱译成五线谱，再在下面编配好钢琴伴奏谱，



但是在原曲中有很多气口、节奏等都是自由的，用五线谱记谱就会或多或少的忽略了一些细节，而这些细节往往恰巧就是箏乐气韵之所在，但有的钢琴伴奏遇见箏谱与箏曲演奏者演奏部分有出处时，过于强调谱面的节奏而去强制要求箏曲表演者按照谱面的节奏进行修改，造成箏曲韵味的流失，不伦不类。所以，钢琴版伴奏在遇见此类问题时，应及时通过音频、视频及相关材料与箏曲演奏者沟通交流，不要一味要求双方必须严格依照谱面来演奏，而是摆正自己的位置，将该出来的音弹出来、该弱下去的地方弱下去、该配合好的气口磨合好，帮助箏乐表演者更好的诠释作品，多方位的调整自己的想法，将“合作”观念谨记在心。

2. 合作中的磨合

所谓“磨合”，就是在合作过程中会出现矛盾、不流畅、某些意见不统一、配合不合拍等情况时，伴奏者与演奏者进行交流、练习、互相求同存异，以至最终达到配合默契、演绎完美的过程。这一过程对于钢琴伴奏者和古箏表演者而言，都是至关重要的，各自练习的再超群，这一个环节没做到位，效果也不一定会完美，所以“磨合”这个过程是箏曲完成的好不好的重要环节之一。

在开始“磨合”之前，钢琴伴奏者要对古箏本身的音色、发音原理及惯用演奏手法有一定的了解，最好可以自己体验一下，这样有利于知道古箏在实际操作的时候，哪里是难点、哪里有可能会影响合作的细节，比如古箏在结尾处或段落衔接处会加入刮奏，这种演奏方法在谱面上的只会显示最低音和最高音，中间用一条直线、或几条走向各异的线段连结，古箏演奏者根据线的走向和长度决定演奏时所刮奏的音列，这种情况就必须和钢琴伴奏者磨合好，因为演奏者也许每次演奏的都不一样，钢琴伴奏者只有抓住了箏乐表演者演奏此处的一般规律才能够配合默契。在笔者看来，磨合是需要时间的，是分阶段的，下面就谈一谈箏乐表演者和钢琴伴奏者磨合的步骤：

1) 将各自的演奏部分熟悉好、练熟。钢琴伴奏者要熟悉该箏曲的创作背景、历史时期、音乐风格等；搜集音频、视频资料，听不同版本的演奏，可以很直观的了解整个乐曲的演绎，并结合自身的表现发现不足及时改进，也可以发现它的不足，预防避免。这样对比学习，可以更好地完成彼此间的合作。

2) 分段落慢练、慢和。做这个步骤的目的是：将彼此的气口、节奏卡准，使彼此知道对方每个乐句对应自己的是什么音型，各自有哪些演奏特点，逐渐建立默契。这要求双方都具有很好的耐性、虚心接受意见的态度、良好的语言表达和沟通能力。从音色方面，两者不能光盯着谱面，各弹各的，不用耳朵听，应该将视觉与听觉相结合，用心去调节自己的每一个音、每一个细节，控制自己音色与力度，最



终达到音响上的和谐；从节奏方面，要做到绝对统一，由于每个人心中的节奏都不一样，在合作演奏时，如果节奏没和上，一定要停下来仔细打磨、相互讨论，还可以将练习过程录下来，回放听问题，这样将问题放大了，更容易找到解决途径，将节奏把握得更统一。总的来说，这个步骤就是让彼此习惯有对方的存在，基于这种认同感和依赖感，二者可以将细节打造得更完美。

3) 原速演奏，查漏补缺。经过了慢练、慢和，两者的默契应该很好了，下面就需要通过“原速演奏”进行进一步的“查漏补缺”，发现彼此间的新问题，也为最终的美好配合做最后冲刺。“原速演奏”顾名思义就是双方都要以正式演出的速度进行练习，这个时候出现的问题很值得重视，因为极有可能在日后真正演出的时候出现，所以应该给与足够的重视。此时，由于速度恢复了原速，所以慢练时不会出现的问题就极有可能出现，比如在慢段衔接快段的地方，钢琴伴奏给间奏的速度是否正确、快段的速度是否与古筝演奏者心中的一致（伴奏速度起快了，演奏者也许技术达不到，曲目也显得过于仓促；速度起慢了，演奏者也许觉得拖沓、演奏效果也不尽人意）、在以原速演奏时长较长的全曲时，双方是否能够记住慢练时的每一个细节并精确的表达、体力是否跟得上，等等。所以，这个步骤是演出成功的关键。

五、应变能力

上面提到的因素都是平时练习的时候显现的，而这里提到的“应变能力”是真正演出的时候体现的。当然，只有平常的彼此磨合、经验积累，才会使箏乐钢琴伴奏具有优秀的现场应变能力。箏乐钢琴伴奏在演奏时看的是总谱，而箏乐演奏者是背谱演奏，所以，在演出过程中能够纵览大局的非钢琴伴奏莫属。

1. 从箏乐演奏者角度出发，可能遇到的问题，如何应变

在平常的练习合作中，钢琴伴奏与箏乐演奏者会发生这样或那样的问题，我们可以停下来解决、纠正，但万一演出已经开始，出现了问题，就需要钢琴伴奏拿出优秀的应变能力来应对台上的状况，尽量做到曲子不断，继续往下演奏。

如果箏乐演奏者由于紧张或其他因素没有控制好速度（一般会偏快），钢琴伴奏就应将所弹小节的重拍音点慢一点下键，用来拖一点速度，这个举动一般不会引起观众的注意，但由于平时合作的默契，演奏者应该能立即觉察到自己速度快了，从而做到及时的调整；如果表演者拖拍或是漏拍，那钢琴伴奏就必须“打圆场”，紧贴演奏者进行伴奏，稳定他的情绪；如果表演者出现忘谱，断在了舞台上，钢琴伴奏也要一直弹下去，找到后面的一个契合口、或者段落的过门，让演奏者能够听到熟悉的配乐唤起记忆，继续演奏。在舞台上，箏乐表演者和钢琴伴奏者是互相依



靠的两个人，要共同担负起完美展示箏乐作品的重任，特别是钢琴伴奏，他肩负着的是一个乐队的作用，是一个永动的陀螺贯穿全曲，要奋力配合箏曲演奏者到最后一刻。

2. 从演出环境出发，可能遇到的问题，如何应变

平常的练习，两人大多会在琴房或是无人的音乐厅进行，对真正进行演出的舞台和场地大小应该不够熟悉，并且平常练习时不肯能有很多观众，所以新的问题就出现了：陌生的音乐厅、陌生的舞台、强烈的灯光、繁杂的观众、儿童的尖叫或吵闹、观众的咳嗽声、刺眼的闪光灯等等一些在平常练习时不会遇到的客观条件万一带给演奏者压力，影响了演奏。钢琴伴奏应如何面对？考验伴奏者的时候到了，如果遇见吵闹声或是灯光此类的影响，这是对其定力的考验，要充分做到内心平静，这种平稳的心态可以通过伴奏的音乐传达给箏乐演奏者和观众，让他们也能安静下来，同时做到平定气息、一心想着所要表达的音乐，不被外界所干扰；对于古筝钢琴伴奏而言，演出中快速适应场地的能力也十分重要，音乐厅或剧场的大小、舞台的大小、离观众的距离、观众的年龄层次及人数等等因素都对其是个不小的考验，一定要在走台时与箏乐演奏者好好沟通，积极发挥耳朵的辨识力与敏感度，及时作出音量上的调整，千万不要因为离观众远或音乐厅较大而盲目的增加自己的音量，忽略箏乐表演者，将声音压过他的演奏，而是通过走台时的沟通和对现场观众的预判来适度调整自己的音量，让两者结合的和谐、完美。

要做到台上表演的精湛，是要演奏者双方付出很多的，不论是平常的练习还是上台合作演出，都应该充分利用、珍惜彼此磨合的机会，培养彼此的信任，要做到互相理解、包容。万一表演失利，不要一味的责怪一方，应该适时的给与安慰、事后及时改正错误，不要因为一次的失误造成永久的心理阴影，对上台产生恐惧。只有增加上台实践的机会，才会使其具备经验，也是失败了也是很成功，这都是一笔可贵的财富，只有不断的总结和吸取教训，才能使箏乐钢琴伴奏在这条路上走得更远，只有双方都真切的投入到所演绎的音乐中去了，才能得到纯粹的音乐、不被外界所干扰的音乐，纯粹的自己。

第二节 弹奏箏乐钢琴伴奏的具体方法——以《云裳诉》及《望秦川》的部分乐段为例分析如何演奏

在国内学者对当代箏曲的相关研究当中，对中国民族器乐赛事中专业水平最高、覆盖面最全、被誉为“中国音乐最高奖”和“中国政府最高奖”的“中国音乐金钟奖”和“文华艺术院校奖”的古箏组获奖选手选曲进行了详细的数据统计，其



中《云裳诉》分别被第七届中国音乐金钟奖决赛金奖获得者刘乐（上海音乐学院）和铜奖获得者程皓如（中央音乐学院）选为总决赛参赛作品；《望秦川》分别被第七届中国音乐金钟奖决赛银奖获得者丁雪儿（中央音乐学院）、刘颖（中国音乐学院）、铜奖获得者夏菁（中国音乐学院）、第三届文华艺术院校奖全国民族乐器演奏比赛（青年 A 组）金奖获得者宋心馨（中央音乐学院）、银奖获得者苏畅（中央音乐学院）和任洲洋（上海音乐学院）选为总决赛参赛作品。

由此可见，《云裳诉》和《望秦川》在古筝表演艺术及教学领域不可替代的重要地位，很大程度上满足大赛评审委员会和参赛者所属的各个专业音乐院校的审美价值取向，也表明了本时期古筝界对这两首钢琴伴奏版筝乐作品的肯定及认同，它不仅能够彰显我国筝乐发展史的优秀成果，还说明了钢琴伴奏版筝曲存在的历史必然性，其钢琴伴奏部分的研究也是至关重要的。因此，本文选择这两首作品进行具体研究

一、了解曲作者及作品创作背景

1. 《云裳诉》

作者：周煜国，西安音乐学院副教授，民族器乐系主任，作曲家、指挥家。长期致力于民族音乐的创作活动，多首作品在省市及国内作曲大赛中获奖而流传于海内外，数首作品在刊物上发表并录制为音像制品出版发行，部分作品在省电台、电视台作专题介绍，并在中国各地，香港、台湾、新加坡、维也纳金色大厅等诸多国家举行首演和公演。

《云裳诉》是在筝曲《乡韵》的主题音调基础上，扩展而成的一首筝乐作品。

《乡韵》创作于上世纪 80 年代，是为古筝演奏家尹群女士（现定居新加坡）委约创作的一首古筝独奏曲。原曲为带有引子与尾声的二部曲式结构。音乐运用了陕西地方戏曲“秦腔”音乐的特性音调，用朴实雄厚的语汇和简练明畅的手法，表达和倾诉了对故土的无限眷恋之情，地方风格浓郁，音乐跌宕起伏（原为民族小乐队伴奏），成为秦筝作品中颇具特色的佳作。

2002 年应袁莎女士（现中央音乐学院古筝教师）邀约，周煜国先生对《乡韵》进行了重构，在原曲框架基础上，将其结构扩大为带有华彩乐段的大三部曲式，并采用了钢琴伴奏形式，在结构层次和音乐织体上重新进行了布局和设计，同时在表情和速度上也进行了更为细腻的处理。为了更好地突出该乐曲之内涵，作者摘引了唐代大诗人李白的名句“云想衣裳花想容”中的“云裳”二字，取将《乡韵》更名为《云裳诉》。

《云裳诉》由《乡韵》而来，本身自有一番怀乡幽古之情；而经改名扩充之后，



更多了一丝人文情怀。因此，此曲并不仅仅局限于对某一种情愫的表达，而是饱含着作者对历史、对人生的感悟与冥想，此曲有着更为悠远和深邃的含义。

有道是“伤高怀远几时穷，无物似情浓”。该曲引子部分即以极具个性和色彩的旋律摄人心魄，中间段落缓缓铺陈，音乐清幽之处如泣如诉，高潮乐段跌宕起伏，慷慨之时动人悲怆、迂回百转，更为深刻的表达了乐曲的真挚情愫，升华了音乐的情感境界。

在 2002 年由文化部主办的“中国青少年艺术大赛第一届民族乐器独奏比赛”活动中，《云裳诉》荣获文化部颁发的优秀新作品奖。自经问世后在海内外广为流传，在“金钟奖”、“文华奖”、“CCTV 民族器乐大赛”及国内外其它重大赛事中经常被选为指定比赛曲目，并被国内九大音乐学院作为必修必试曲目编入教学大纲和一些音乐院校研究生入学考试必弹规定曲目之一。

2009 年及 2012 年分别为浙江省古筝教育专业委员会、上海音乐家协会古筝专业委员会指定为古筝演奏业余考级最高级别——“演奏级”必考曲目。^①

2. 《望秦川》

作者：1) 景建树，国家一级作曲、一级指挥，享受国务院特殊津贴。中国音乐家协会会员，中国民族管弦乐学会常务理事。多年来，他积极深入生活，挖掘民族民间音乐素材，勇于探索追求，学习国内外先进的作曲技巧，创作了一批具有浓郁的民族风格、强烈的时代感和富有创新意识的民族管乐、声乐作品。

2) 王中山，现执教于中国音乐学院，兼任中国音乐家协会古筝学会秘书长，中国民族管弦乐学会古筝专业委员会秘书长。他开拓性地运用了轮指技法、率先使用左手内戴四个义甲的形式进行演奏，开发和发展了多指摇和左手摇指，令古筝面貌一新。

《望秦川》是王中山先生为纪念已故恩师李婉芬教授，特向景建树先生邀稿创作的。乐曲采用陕西戏曲同州梆子音调，苍远而深情，表达了对往事的留恋与思考以及浓烈的思乡之情。作品以景建树先生创作的板胡曲《兵车行》为蓝本，王中山先生将其改编为古筝演奏技法、加入快速指序的快板段落，并对部分曲段进行了修改及调整，最终由两人共同定稿完成本曲的创作工作。本曲借用诗人李颀《望秦川》的某些诗意，来表达对故人深切的缅怀之情。此曲运用古筝特有的音韵，及钢琴伴奏细腻、到位的描写，将两者配合的十分融洽，旋律明朗，情感丰富，作曲家结合李教授的浓浓乡愁、大气深沉的悲怆情感及其对人生的种种感触与回忆，将此曲定名为《望秦川》。

^① 本段由周煜国先生本人提供



二、两首作品引子部分钢琴伴奏的具体演奏分析

《望秦川》与《云裳诉》引子写作形式完全不同，后者是由古筝开头，而前者则是由大篇幅的钢琴乐段引入，它们代表了绝大多数钢琴伴奏版筝曲的引子部分，故选择该部分作详细阐释。

1. 《云裳诉》引子

乐曲由古筝激烈悲情的右手扫摇和左手刮奏开始(如图 2-1-1),推出层层音浪,预示全曲的悲剧性基调。在第 3 小节,钢琴伴奏以力度强忍的音型化织体进入,力度跟随古筝声部一同由弱转强,辅佐古筝声部为开头营造一个激越的气氛:

云 裳 诉
古筝与钢琴

周煜楠
(2002)

Ad. lib Energico

古筝 gu zhang

Piano

图 2-1-1

此处钢琴伴奏应注意,要极为细腻的控制力度变化,弹奏时应深沉;注意将音与音之间的节奏时值拉住,营造出压抑、悲愤、揪心的氛围;耳朵要灵敏,捕捉筝乐演奏者情绪及速度的细微变化,特别要留意到的是 3、4 小节,古筝左手刮奏的节奏韵律及气口,由于筝乐表演者在类似刮奏及摇指部分不太容易注意到节拍,所以,这时的钢琴伴奏就起到了规范拍子的作用,两者通力合作,共同将此部分推向高点。

紧接着古筝以八个音为单位的三组音块,慢慢拉起,逐渐增快,将重心落到调式特征音“变宫” f 上,并进行多次节奏不同的同音反复(如图 2-1-2),此时钢琴伴奏也采用同样手法,渲染悲愤气氛:



图 2-1-2

钢琴伴奏部分在第 8 小节采取与古筝节奏型相同的调式特征和弦进行渲染,并以中弱持续进行,到了第 9 小节,古筝变为两组四八节奏型,而钢琴部分则以全音符代替四分音符,弱化了伴奏声部的音响效果,为了凸显古筝声部由慢至快的、由松到紧的情绪渲染,最终达到第 10 小节古筝的三拍摇指,与之配套的钢琴部分也采取震音的形式进行烘托,并由古筝引入到第 11 小节,两个声部互相呼应、纠缠,直到第 12 小节——钢琴以全音符的柱式和弦做铺垫,古筝声部所奏的上行音阶由强到弱,缓慢结束。

钢琴伴奏者对震音部分的处理应以手腕中心点为轴,由慢及快迅速震动起来,这样才能形象地模仿打击乐器的声音,将气氛营造出来。

整个引子部分,钢琴与古筝在配合方面应主要以力度及气口为重难点进行练习与磨合,达到呼吸一致、力度和谐的完美配合。

2. 《望秦川》引子



钢琴部分以模仿鼓点进行的持续 A 音，由弱及强、慢及快的拉开全曲序幕，随后低音依次加入 G-F-E-D 的主要动机，将气氛拉起来，引出右手强有力、清晰的旋律线，左手予以低沉的呼应，随后在属音 A 上继续同音反复进行强调，引入进入一种沉思的状态，伴随短暂的停顿后，左手给予解决（A-C-D），弱收。（如图 2-2-1）：



图 2-2-1

在钢琴演奏方面，伴奏应注意轮指的演奏（1-5 小节）。此曲还有很多地方需要用到此技能，所以对于手指的运用及掌控能力要求很高，轮指如何弹好？首先，做好每根手指的支撑，手指重量随着指法的变化而动，随后，手指掌关节向下弹奏，并迅速往掌心收拢让其它手指继续弹奏该音。第 5-10 小节的和弦及八度进行，需要放松整个身体，手臂放松，提前预备到后一组和弦的演奏，注意双手演奏和弦的爆发力，声音应该饱满、有张力，音量熊亮，气势磅礴不能松懈，注意踏板的辅助



作用,要给听者以震撼,同时又不能将声音处理的浑浊。第 10 小节以左手三个八度进行收尾,此处应将手臂力量放下来,做减慢处理,一个比一个弹得深沉,从而带动箏乐表演者更好的进入后面的演奏。

随后,古筝声部进入思绪万端地独自诉说(如图 2-2-2),第 13 小节处,钢琴在古筝长摇指的铺垫下呼应旋律,仿佛回想起过往旧事,娓娓道来。经过 4 个小节的从容倾诉后,第 16 小节古筝突然由诉说转成激烈的呐喊,并以捂弦干净收音,钢琴紧跟其后,以低声部震音继续呐喊。此处钢琴震音应该等待古筝声部安静片刻后再强音进入,可以使音响形成冲击感,更好地起到承上启下的作用。

Figure 2-2-2 is a musical score for a piece featuring a Zheng (Guzheng) and a Piano. The score is divided into two systems. The first system (measures 11-13) shows the Zheng playing a melody with dynamics 'p' and 'full', and the Piano playing a supporting melody with dynamics 'p' and 'full'. The second system (measures 14-16) shows the Zheng playing a more complex melody with dynamics 'p' and 'full', and the Piano playing a supporting melody with dynamics 'p' and 'full'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

图 2-2-2

到第 20 小节,钢琴配合古筝以同音反复的手法进行气氛渲染,古筝声部在第 22 小节结尾处瞬间通过刮奏过渡到属音,最终得到解决(如图 2-2-3)



图 2-2-3

钢琴伴奏在演奏第 20 小节时，要模仿 16 小节古筝捂弦的利落，做到左右手触键利落干脆、收音干净，不能拖泥带水，做到瞬间爆发力；第 23 小节左手八度音阶下行要做到沉稳、内在有张力、由弱到强的缓慢过度。

三、两首作品慢段部分钢琴伴奏的具体演奏分析

笔者挑选两首作品慢段中具有代表性的几个片段进行钢琴伴奏具体演奏分析，如下：

1. 《云裳诉》慢段片段

此部分由钢琴首先舒缓进入（如图 3-1-1）与引子段承相呼应，旋律在处理上应该流畅、动人，右手外声部尽可能的做到“连”。

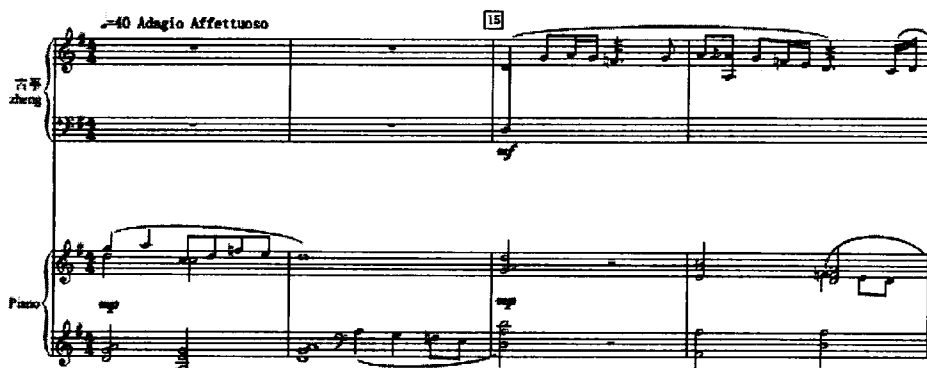


图 3-1-1

第 23 小节开始主题的变化重复,进入此段后,钢琴较前面而言织体明显复杂化(如图 3-1-2)



图 3-1-2

第 23 小节起,钢琴部分加入“四十六”节奏型的密布伴奏,此时右手弹奏此声部,应将音量控制好,不能太突兀,尽量将手指力量缓缓压进琴键,将情绪铺开。后面伴奏旋律加入“A-F-E-R-D”来呼应古筝声部,这几个旋律音应靠近古筝音量进行强调,钢琴力度增加,将旋律弹奏的如歌般诉说,模仿古筝声部,营造一唱一和的画面感。

第 42 小节起,慢段逐渐达到高潮(如图 3-1-3)。钢琴伴奏旋律声部也由单音变为八度音程进行,此时八度需要连贯进行,力量走向也需要依照旋律的走向进行,右手 1 指与 5 指支撑好、积极弹奏,尽量通过手腕将力量转移,手臂放松,踏板此时运用也应该以句子的呼吸为主要考量,在乐句与乐句间做好呼吸,过渡到快段。



图 3-1-3

2. 《望秦川》慢段片段

此段以钢琴独奏作为间奏(如图 3-2-1),左手以琶音伴奏,由于五声调式的特点,在弹奏此段落时难免会没有弹奏西洋大小调琶音那样流畅,这就需要伴奏者平时在练习中加强对民族调式音阶琶音的练习。右手和弦加八度,使旋律比较宽广,依照连线,手腕力量转移十分重要,右手八度对于旋律的操控十分关键,力度的变化也应随着旋律走向而定。这四个小节分别起到了“起”“承”“转”“合”的效果,在“转”句(即第 26 小节)处,为了做好对比,应先强调左手的旋律,后强调右手的旋律,做好左右手旋律的接应,再慢慢过渡到“合”句。“转”句旋律部分为五声音阶,并且跑动较快,左右手各有一句音阶,这需要伴奏者单独将乐句挑出来练习,计划好指法,并做到连贯。



图 3-2-1

第 44 小节钢琴以小二度音程同音反复、由弱到强开头（如图 3-2-2），营造出急切而慷慨的氛围，随后古筝进入展现第二主题，钢琴部分左手以五声调式琶音进行，右手以七和弦形式与古筝同唱一条旋律，进行强调。此时钢琴要注意的地方与上一部分相同，都需要手腕力量的转移及音与音之间的连贯。



图 3-2-2

四、两首作品快段部分钢琴伴奏的具体演奏分析

笔者挑选两首作品快段中具有代表性的几个片段进行钢琴伴奏具体演奏分析，如下：

1. 《云裳诉》快段片段

此段由钢琴先奏出主题旋律，引出古筝声部（如图 4-1-1）钢琴主要起到了节奏主导的作用。这一段（第 51 小节起）由于快段速度突然增加，左右手很容易不适应速度，导致错音、漏音。右手八度进行就更需要下键干脆、指尖爆发力及手腕放松，同时需要编排好指法，第 52 小节右手奏完和弦后立即接左手跨度也很大，不多加练习很容易在此处碰错音，并且左右手一个和弦过后紧接一段音阶下行，此



处应做到弹完和弦后 3 指立即预备到 D 音, 开始一系列的快速跑动。第 55 小节, 由快速跑动回归到和弦弹奏, 此时应提前将手指预备好, 弹完 C 音后, 将掌关节打开迅速找到和弦音, 掌关节发力, 手指尖迅速爆发力量, 这里可采用重音踏板的踩法, 音下、脚踩, 起到强调的作用, 又不拖泥带水。第 56 小节应较之前一个小节音量控制稍小一些, 为了托显出即将进入的古筝声部。

图 4-1-1

98 小节 (如图 4-1-2) 由钢琴二八节奏音型做铺垫, 低音旋律舒畅进入, 引出古筝如歌般自由、极富张力的音乐形象。此处营造一种策马奔腾之境, 钢琴的拍点清晰明朗、节奏急促, 如同达达的马蹄, 同时萦绕在其间的是古筝清晰的旋律线, 钢琴声部很好的衬托了古筝时而跳跃时而缠绵的音乐形象。此处钢琴在演奏时应注意身体放松, 手腕相对支撑住, 因为同音和弦快速弹奏易造成手腕僵硬, 直接导致速度的发挥, 左手单音的进行仿佛在模仿鼓点节奏, 呼应古筝旋律。

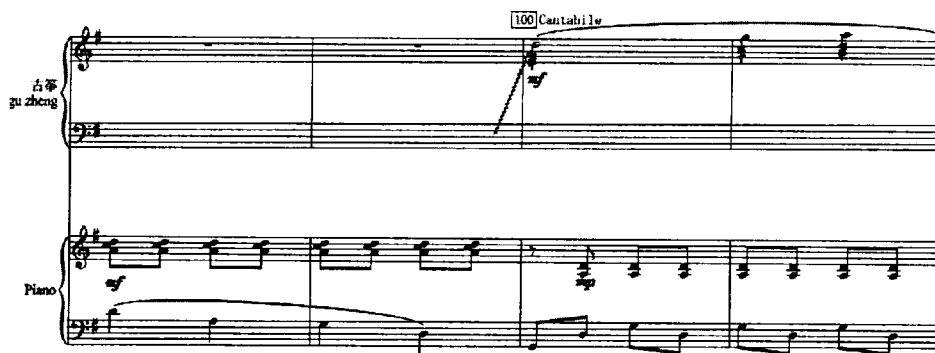


图 4-1-2

2. 《望秦川》快段片段

第 114 小节由钢琴密集的“点状”二八节奏、由强及弱再到强的进入（如图 4-2-1），营造一种充满生机、积极奋进的氛围。



图 4-2-1

钢琴在此段落，右手为双音断奏、左手为单音断奏，弹奏此类型音乐时，建议采用手腕断奏的方法，因为以腕部为轴的断奏动作幅度较小，十分适合演奏速度较快的双音、单音断奏段落。在演奏时应注意手腕的放松，做到有弹性，指尖在碰触琴键的一瞬间迅速反弹回来，再立即下键，以此类推。由于此段篇幅较大，钢琴伴奏几乎都是采用此手法进行气氛烘托，故手臂一定得放松，不然影响整个段落的完整性及流动感，使之变得厚重、拖沓。

第 122-123 小节采用的是左右手反行的上下行半音阶进行，从音响上增添了强烈的冲击感与时代感（如图 4-2-2）。



图 4-2-2

在演奏此处半音阶时，手腕平稳、位置放低，不要随着手指的运动而摆动，手指第一关节与掌关节支撑好，保证手腕灵活、松弛，这样才能使弹出来的音附有颗粒感、音色饱满。同时还应注意力度的变化，此处为渐强后渐弱的力度处理，像一阵龙卷风一样过来了又走了，要将技巧与音乐形象切实结合，做到表达形象。

五、两首作品尾声部分钢琴伴奏的具体演奏分析

1. 《云裳诉》尾声片段

此曲的尾声段为再现主题段，钢琴伴奏编配与慢段相似，在最后结尾处（图 5-1-1）也以引子段开头类似的伴奏手法结尾，使全曲在激昂的音调中结束，让人回味、引人深思。

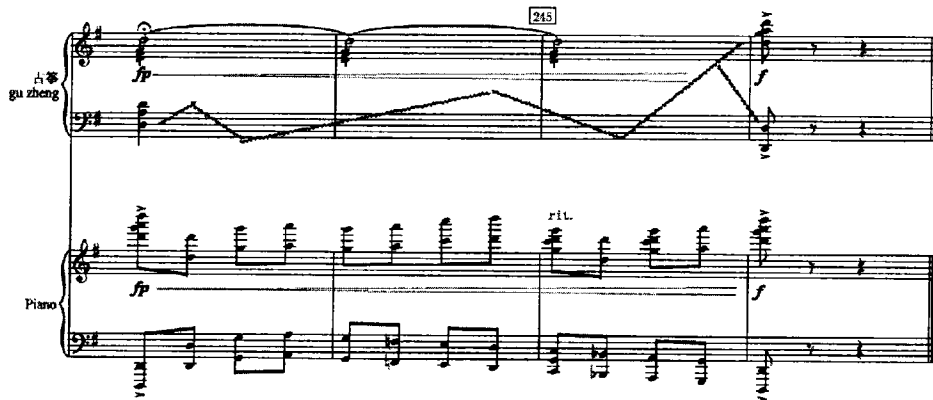


图 5-1-1



此乐句与全曲开头极为相似，但由于积攒了全曲的情绪，结尾处必然得处理的与引子不同。在弹奏此八度进行时，一、五指和掌关节得有力的站住，腕部作为支点，在指尖往下弹奏时，手腕迅速将腰部及大臂力量贯穿到指间直到键底，再弹起紧接下一个八度，以此类推。但在此句的后半部分，有一个减慢处理，为的是将古筝尾声推向高潮结束，那么这几个音就应该弹出“强忍感”，与古筝刮奏形成统一，在气势与情感宣泄上达成一致，气口处多加练习，以达到最终华丽的收尾。

2、《望秦川》尾声片段

此段开头是古筝深情的独白，钢琴声部停止，托显出古筝虚实相间的啜泣般的哀思，时而铿锵有力，时而婉转低回，而后巨大的力度反差及音区间跳跃，将全曲积蓄的情感尽情的宣泄，在最后两个小节（图 5-2-1）古筝使用大面积的刮奏技法表达急切炙热的情感，钢琴则运用震音配合气氛进行推动，最后共同在 *fff* 的属和弦上戛然而止，仿佛从梦中惊醒，只留下无尽感叹。



图 5-2-1

此段钢琴要演奏两个小节、由弱及强的长震音，它不需要手臂下很大的力量，而是将肩作为力量补给站，小臂回转而自由抖动手腕控制指尖发力，并通过耳朵的判断控制力度，将声音刻画得当。第 164 小节处，要观察筝乐演奏者的气口，一定要同时奏响最后三个和弦，这是需要平时积累的，只有平时多加练习才能明白彼此的呼吸，达到默契。在钢琴弹奏方面，最后三个强音和弦，一定要果断，下键有力、干净利落：指尖准备好了，通过手腕将身体的力量直接送到键底，毫不犹豫。



第三章 文化融合背景下箏乐钢琴伴奏艺术存在的意义及发展展望

第一节 文化融合下古筝与钢琴相结合的艺术价值

一、箏乐传承发展的新方式

古筝与钢琴的结合是在改革开放春风中逐渐形成的，在“文化融合”的大背景下，不同国度里各具代表的两种乐器，分别激发彼此为对方的和声理念、演奏技巧等进行改变，从而形成一种新的、但又不乏各自特色的演绎形式。这无疑是为我国悠久历史文化底蕴的古筝带来一丝新的曙光，并使其更好的继承与发展，不断推陈出新，富有“时代性”。

箏在秦汉时期就以箏歌弹唱的表现形式在民间广为流传；东晋南北朝时箏被广泛运用于演奏吴歌和荆楚西曲；隋唐时期，箏的应用范围十分广泛，领奏、合奏、独奏都出现异常繁荣的景象，并出现有名的箏乐独奏大曲《秦王破阵乐》、《霓裳羽衣舞》等；宋、辽、金、元时期，各民族文化大交融，箏与琵琶作为主奏乐器参与到杂剧、诸宫调等综合性艺术中，使其得到了很大的发展及普及；明清时期，箏被广泛运用于说唱音乐与民间器乐中，“弦索”（即：箏、琵琶和三弦等乐器合奏与伴唱的形式）流传至近代，使箏乐得到传承与发展。^①

综上，在历史的长河里，箏的存在形式为独奏、合奏、伴奏——为歌、戏、舞、说唱等伴奏，与琵琶、三弦等合奏——限于本民族音乐，更甚者局限于某一地区的当地音乐。并且箏属于口传心授、地域性很强，在历史悠长的过程中，没有专用乐谱更没有编载曲谱的书籍，因此箏乐的传承受到了极大地影响。然而随着 20 世纪中国政治、经济、文化的不断变更，“文化融合”步伐的不可阻挡，造就了钢琴——这个对于古筝而言颇为陌生的乐器——为箏曲注入“新鲜血液”，为箏乐被世界认识与喜爱提供过度——通过他们熟悉的钢琴，了解箏曲、喜爱箏乐，从而将我国博大精深的优秀文化传播出去，让世界认识我们、了解我们的音乐与历史，为更好地传播与普及箏乐文化提供可能。

二、器乐钢琴伴奏发展的民族化与本土化

钢琴为民族器乐伴奏虽不足 50 年的历史，但由于钢琴较之民乐队或交响乐队规模精悍、方便排练及演出，在表现力上也颇为丰富，在我国许多的民乐作品中，

^① 王英睿. 二十世纪的中国箏乐艺术[D]. 中国艺术研究院. 2007



钢琴已成为一个有机的存在,逐渐代替了民乐小乐队、扬琴、琵琶等伴奏形式,越来越多的民乐作品采用钢琴作为伴奏乐器,例如:琵琶曲《花木兰》、二胡曲《豫北叙事曲》、《三门峡畅想曲》、古筝曲《孔雀东南飞》、《梁山伯与祝英台》等等。

在笔者采访作曲家周煜国先生时,其提到写作《云裳诉》之所以会选择钢琴作为伴奏乐器的原因:“选择钢琴作为《云裳诉》的伴奏(协奏)乐器,一是应对当年比赛^①组委会的要求所考虑(伴奏人员不得超过2个人),钢琴其特有的功能品质,能够全面反映和展现音乐本身;二是有意识的将两件不同文化背景、不同艺术形态、不同音乐语汇的弹奏乐器在一起结合,实践性的探索一个可行之路。”^②由此笔者得出:

1. 中国民乐权威赛事,早已经开始在伴奏乐器上有所要求了,“少而精”成为选择趋势,钢琴伴奏的优势使其成为大势所趋。据笔者调查近年来古筝界国内重大赛事对伴奏人数的要求正迎合了这一趋势,如2013年举办的第九届中国音乐金钟奖古筝比赛,其赛事评选细则中明确表示:半决赛(20-30分钟,可用伴奏,限一人)、决赛(20-30分钟可用伴奏,限一人)。选手们也大多选取钢琴伴奏版筝曲参加比赛。

2. 以周煜国先生的观点作为映射,反映出我国现当代民族音乐作曲人的主流观点:有意识的将“文化融合”落到实处,为创作更贴合民族器乐曲风格的钢琴伴奏而努力,将器乐钢琴伴奏本土化、民族化作为一条探索民乐创新发展的道路,将本土、本民族文化发扬光大。

由此看来,在民族独奏乐器曲蓬勃发展的今天,促使更多作曲家为民族器乐编配符合中国民族特色的钢琴伴奏而不懈努力。对于早已熟悉为西洋乐器伴奏的钢琴伴奏者而言,需要改变对钢琴伴奏的既定认知,多与民乐表演者参与艺术实践。这样一来,钢琴伴奏民族化、本土化的需求将大大增加,使本是舶来品的钢琴“西为中用”,丰富我民族音乐文化,提升其艺术价值,促进中西各民族文化融合。

第二节 箏乐钢琴伴奏面临的问题及其发展方向

一、箏乐钢琴伴奏面临的问题

1. 钢琴伴奏学科建设的问题

我国钢琴伴奏事业起步较晚,鸦片战争后,西方传教士在中国引入钢琴,但中国真正出现钢琴伴奏的形式是在20世纪初的学堂乐歌时期。据相关研究表明:在新中国成立后很长一段时间,中国所有的音乐院校都没有开设此类课程与专业,

^① 2002年,文化部主办的“中国青少年艺术大赛第一届民族乐器独奏比赛”

^② 此段由笔者对周煜国先生采访后整理而成。采访时间及方式:2014年1月17日,电话采访。



改革开放以来,虽然钢琴得到了很大程度上的普及、钢琴的教学及演奏也得到了迅猛的发展,但国内钢琴伴奏却没有引起大家足够的重视,学校教学体制、教学大纲中钢琴伴奏课程的不完善,导致了钢琴伴奏人才的稀缺及专业伴奏队伍的不规范、不稳定等问题,直到上世纪九十年代末,武汉音乐学院、沈阳音乐学院等率先开设了与此相关的专业及课程,2000年中国音乐学院、中央音乐学院也相继开设,随后发展依旧缓慢,至今仍有很多音乐院系没有开设钢琴伴奏课程,有的甚至交给从未受过“艺术指导”专业课程训练及系统学习的钢琴教师或学生进行授课。所以在这种背景下,钢琴伴奏的发展受到了制约,对民族器乐钢琴伴奏的培养就更得不到重视了,使其缺乏科学的教学体系及实践机会,直接影响箏乐钢琴伴奏的发展。

2. 箏曲钢琴伴奏及演奏“民族性缺失”的问题

这个问题是在当今民族音乐界比较热门的话题之一。对于此论题,有部分学者认为钢琴与古筝连律制都不一样——一个是十二平均律,一个是五度相生律,连学科基础都不一样,根本合不到一起去;并且钢琴音色与箏曲意境不和,不仅做不到相得益彰,反而会起到弄巧成拙的效果。

就这个问题,本人也采访了周煜国先生,他则认为:“一件纯律乐器和一件平均律乐器的音响相搭,无论从音律上或风格上,需要在和声构架、音乐织体、音区音色等方面做出严密慎思和布局安排;另则,两件都是以“点型”音乐为主要特征的乐器,更是要注意“点线”结合、宏观把控,才能相互补充、相得益彰。”

所以,由此可以得出,要使箏乐钢琴伴奏发展的更好,就需要一批有热情传承民族音乐的作曲家,熟悉中西和声构架、音乐织体,知道应如何将钢琴与古筝两者音区音色等方面做好缜密安排,知道如何宏观布局,将两件乐器都彰显出特色,并完好的保存作品的“民族性”。这就对我国民族作曲方向的人才提出了更严格的标杆——保存本民族性的同时恰当的融合外民族元素,并将外民族元素合理的转变为可服务于本民族、被本民族吸收的特色,恰如其分的“西为中用”。

二、箏乐钢琴伴奏的发展方向

基于国内钢琴伴奏整体的学科构建及课程设置情况而言,箏乐钢琴伴奏的发展是有很大空间的。

以国外成熟的钢琴伴奏学科建设参考蓝本,其上世纪初美、意、法、英、德、奥及前苏联等音乐院校都已开设艺术指导课程,并十分重视,到了上世纪末起,协作钢琴系诞生,其专业分类也十分详细与具体:艺术歌曲演奏专业、声乐钢琴艺术指导、器乐钢琴艺术指导、歌剧排练指导专业、音乐会伴奏家等目标不同的专业设置。



在 2013 年 5 月，由中国音乐学院钢琴系牵头、九大音乐院校配合、全国十几所综合性大学和师范类高校一同举办的“全国首届音乐高等院校钢琴艺术指导学科发展论坛”在北京开幕，此论坛再次重声了该学科的重要性，并提出让该专业尽快正规化、职业化。

针对中国具体国情，钢琴伴奏版箏曲备受关注与喜爱，并且一改一贯的民乐队等伴奏的大规模形式，精简了乐队，还融入了钢琴这个“新元素”，使箏曲如沐时代春风，也使钢琴伴奏找到了自己在中国新的发展方向，所以笔者认为，在大力建立健全我国钢琴艺术指导学科的前景下，做好更细致的学科分类是有必要的，也是可行的，民族器乐钢琴艺术指导学科有待进一步完善与普及，而箏乐钢琴伴奏可以作为民族器乐钢琴艺术指导学科的一个研究课题，将配合作曲、箏乐演奏及钢琴伴奏等学科共同完成好钢琴伴奏版箏乐的创作及演出的全过程，将其更专业化、更科学的展现在世人眼中，努力成为中西文化交融的典范代表，为文化交融与传承作出应有的贡献。



结 语

钢琴伴奏领域虽已在国外十分发达，但在中国这片土地上的发展空间还有很大，特别是在中国民族音乐蓬勃发展的今天，为其提供了广阔的舞台，使其根据自身本来存在的特点与中国元素进行适当的调整进行结合，是西方经典艺术文化与中华民族传统文化的一次美好的碰撞与融合，是两种文化的结晶。箏乐艺术想要发展的更加根深叶茂，不仅要民族音乐的根抓牢、保护自身的精髓，还要在新的音乐形式中不断发展自己、调整自己、努力展示自己，使之得到延续。因此“钢琴伴奏版箏曲”无疑是“中国式钢琴伴奏”和“适应时代发展的箏乐”完美结合的艺术品，前者也为后两者的发展提供更高更广的平台。

纵观箏乐发展史，其传承的方法与途径使其发展受到一定的束缚，20 世纪的中国飞速发展，外来文化的进入也使得中国一些新兴作曲家致力从事与民族音乐的传承与发展，拥有敏感“嗅觉”的他们寻觅到了钢琴与古筝这两件各自拥有文化特色的乐器可以碰撞出不一样的火花，于是多首钢琴伴奏版箏曲相继诞生，钢琴也被认可成为民族乐器的最新搭档，这样一种“中西结合”的方式也得到了箏乐界的认同与发扬，如今，越来越多的钢琴伴奏版箏曲被箏乐表演者所喜爱，将其传播到国内外大大小小的舞台，为箏乐的传承贡献了力量。

目前为止，箏乐钢琴伴奏在中国很少得到重视，从学科建设的角度而言，连一般的器乐艺术指导专业都没有得到普及，故其下属分支学科就更无重视可言。国内大多是钢琴表演专业的学生或教师从事“非专业”的“箏乐钢琴伴奏”，这样的弊端很大——没有系统的教学与实践环节，所表演的作品经不起推敲，阻碍了“钢琴伴奏版箏乐”的发展，也揭露了中国钢琴伴奏专业的学科设置的缺失，为今后该学科的发展提供参考与方向，走一条符合中国特色的钢琴伴奏学科建设之路。

作为华夏儿女，我们每一个音乐工作者都应该秉承对华夏文化传承的态度，扎根民族文化、汲取中华民族的艺术精髓，并时刻保持对新兴事物的敏锐洞察、对西方优秀音乐的吸纳、保持“取其精华去其糟粕”的态度，创造出属于本民族风格特色和审美习惯的“中西结合”的乐曲，为更好地继承和发扬本民族音乐文化而努力。



参考文献

一、专著

- 1、卞萌. 中国钢琴文化之形成与发展[M]. 人民音乐出版社. 1996
- 2、何占豪. 何占豪古筝协奏曲选集 [M]. 上海音乐出版社. 2012
- 3、约瑟夫·克尔曼. 协奏曲对话[M]. 人民音乐出版社. 2007
- 4、李斐岚. 钢琴伴奏艺术纵横[M]. 人民音乐出版社. 1996
- 5、张珊. 当代古筝名作教学与演奏详解[M]. 湖南文艺出版社. 2010
- 6、安妮·格雷. 西方音乐史话[M]. 上海音乐出版社. 2001
- 7、臧一冰. 中国音乐史[M]. 武汉大学出版社. 2006
- 8、郑德渊. 中国箏乐现代化其沿革及变革之研究[M]. 台北大卷出版社. 1990
- 9、丁永庆. 中国古今箏学之研究[M]. 台北丽力出版社. 1987
- 10、梁茂春. 中国当代音乐[M]. 上海音乐出版社. 2004
- 11、王天一 赵勃楠. 中国箏家走世界[M]. 文化艺术出版社. 2005
- 12、汪毓和. 中国近现代音乐史[M]. 高等教育出版社. 2002
- 13、黎英海. 继承与求索——中国民族音乐文集[M]. 上海音乐出版社. 2005
- 14、钟鸣远. 不可不知的中国民乐[M]. 华夏出版社. 2005
- 15、黎颂文. 中西合璧：陈怡音乐作品中的的民族元素[M]. 上海音乐出版社. 2006
- 16、侯涛. 论我国当代箏曲的发展[M]. 中央音乐学院油印本. 1987
- 17、龚书铎. 社会变革与文化趋向[M]. 北师大出版社. 2005
- 18、肖子俊. 论传统乐器合奏艺术中的乐队形态及合奏思维[M]. 中央院油印本. 1993
- 19、张佳林. 钢琴演奏与伴奏技巧[M]. 中央音乐学院出版社. 2004
- 20、刘庆刚. 高师钢琴伴奏基础教程[M]. 东北林业大学出版社. 1999
- 21、赵晓生. 钢琴演奏之道[M]. 上海世界图书出版社. 1999

二、期刊类文献

- 1、王运. 浅议古筝协奏曲的演奏与教学[J]. 黄钟. 2006(01)
- 2、杨华. 钢琴伴奏学科专业体系的构建[J]. 音乐天地, 2006(02)
- 3、蔡莺. 钢琴伴奏学科专业体系的构建[J]. 交响. 1999(01)
- 4、王霞. 相依相衬 浑然天成——论钢琴艺术指导学科的重要性的发展[J]. 音乐创作, 2003(03)
- 5、吕华. 浅谈国内外钢琴伴奏的状况对我国伴奏学科体系建构的启示[J]. 美与时



代. 2010(05)

- 6、肖雅琴. 浅析器乐作品中的钢琴伴奏[J]. 秦安教育学院学报岱宗学刊. 2008(02)
- 7、谢家瑜. 合作的艺术 兼谈钢琴伴奏[J]. 黄钟. 1988(01)
- 8、饶婷婷. 论钢琴伴奏的能力结构与素质修养[J]. 音乐时空(理论版). 2013(14)
- 9、白娟. 浅析古筝协奏曲《临安遗恨》的艺术价值和演奏技巧[J]. 作家. 2010(12)
- 10、张维. 云想衣裳花想容——古筝协奏曲《云裳诉》探析[J]. 黄河之声. 2011(13)
- 11、邓昆. 有感古筝与钢琴协奏《临安遗恨》[J]. 大众文艺. 2010(09)
- 12、赖天舒 王丹. 浅谈钢琴为器乐伴奏的艺术[J]. 音乐创作. 2010(03)
- 13、黄致芳. 伴奏者还是合作者——钢琴伴奏在器乐演奏中的合作地位[J]. 硅谷. 2009(05)
- 14、章雅轩. 钢琴为器乐伴奏时需要注意的问题及解决方法[J]. 昌吉学院学报. 2008(03)
- 15、崔雪花. 器乐表演中钢琴伴奏的技法的多角度探析[J]. 中国科技创新导刊. 2009(34)
- 16、李秀清. 器乐的钢琴伴奏特点[J]. 音乐学习与研究. 1997(01)
- 17、孙桂英. 器乐曲钢琴伴奏的艺术[J]. 交响 1991(04)
- 18、汪茜. 初探中国民族器乐演奏中钢琴伴奏的运用[J]. 吉林广播电视大学学报. 2012(02)
- 19、孙丽. 论钢琴为中国民族器乐伴奏[J]. 大众文艺(理论). 2009(06)
- 20、徐秀平. 浅谈民族音乐的钢琴伴奏[J]. 人民音乐. 1998(07)
- 21、施咏. 谈钢琴为民族乐器伴奏的艺术[J]. 交响. 1999(03)
- 24、朴丽. 论古筝曲中的钢琴伴奏演奏技巧. 北方音乐. 2009(12)

三、学位论文类

- 1、汪莎. 论古筝艺术的传统与创新[D]. 湖南师范大学. 2006
- 2、赵岚. 建国初期古筝音乐研究[D]. 上海音乐学院. 2009
- 3、杨艳. 二十世纪五、六十年代筝乐的传承、创新及其表现特点[D]. 南京艺术学院. 2007
- 4、王英睿. 二十世纪的中国筝乐艺术[D]. 中国艺术研究院. 2007
- 5、王芳. 浅析器乐伴奏艺术中的钢琴演奏[D]. 中央音乐学院. 2012
- 6、孙凌晓. 中国民族器乐古筝独奏曲的钢琴伴奏研究[D]. 东北师范大学. 2010
- 7、余娓娓. 《临安遗恨》与《枫桥夜泊》钢琴伴奏的比较与研究[D]. 江西师范大学. 2011



致 谢

三年研究生时光即将结束,在这难忘的三年学习生活里,我十分有幸得到了诸多老师及同学们的帮助与支持。

首先,要感谢我的导师张凯副教授,她严谨的教学作风、对学术一丝不苟的态度,时刻指引、激励着我。《箏曲钢琴伴奏艺术的研究》这篇硕士学位论文之所以能够顺利开展,得亏于张老师耐心的指导。从确定选题到完成论文,近一年半的时间里,张老师时刻关心我论文的进展与思路,在我的写作过程及修改过程中提出了许多宝贵的意见与建议,使我受益匪浅。在这三年的专业课学习中,张老师也给予我专业技能及教学技能等方面的指导。使我面对今后的教学及演出更加从容、更加自信,令我深切感受到了师范类院校的人文关怀与教学特色,也使我认识到了音乐世界的博大精深。

然后,我要感谢本科的钢琴老师李渝梅和涂波老师,在本科四年的学习生活中,大一一年李老师为我钢琴打基础,大二起涂老师接手我的课程,是我学习钢琴路上的一次转折,他幽默风趣的上课风格及对音乐作品一丝不苟的态度,无时无刻影响着我,使我更加热爱钢琴演艺事业及教学事业,促使自己不断学习,努力上进。

借此机会,我还要感谢我院优秀青年古筝教师葛雪婷老师,自我大二开始,葛老师便安排我作为其古筝艺术指导,参与钢琴伴奏版箏曲的教学及演出活动,为我写作此篇论文提供实践经验及理论指导。6年来,我在此领域体会颇深,也积累了不少经验,为自身钢琴演奏及伴奏等方面打下了坚实的基础,并对中国箏文化产生了浓厚的兴趣,今后也会继续将此课题研究下去,为传承中华民族音乐文化做出自己应有的贡献。

在此,还要感谢这七年来每一位帮助过我、关心过我的领导、老师和同学们,是你们让我倍感荣幸能够在华中师范大学音乐学院度过我生命中最灿烂的七年。我会带着理想与追求,在接下来的人生路上越走越精彩!感谢大家!

崔辰

2014年4月5日