

○ 刘静怡

键盘上的广东音乐 ——根据广东音乐改编的钢琴曲《平湖秋月》与《落水天》的演奏特点

摘要:钢琴改编曲在我国的钢琴作品中占有重要的地位。民间音乐中地域风格独特的广东音乐曾被大量改编成各种形式的乐曲,其中被改编为钢琴曲的具有代表性的两首广东本土乐曲《平湖秋月》和《落水天》,在钢琴键盘上不仅尽可能地保留了广东音乐的“原味”,同时,还充分体现了钢琴这件外来乐器的特点。本文就这两首钢琴曲的演奏特点进行探索。

关键词:中国钢琴作品;改编曲;风格;音色;和声;色彩

中图分类号:J647.41 **文献标识码:**A **文章编号:**1002-9923(2008)03-0164-04

在上世纪上半叶,中国的钢琴文化首先在上海发展起来。那时,我国的钢琴创作还处于初创期。在建国后的十几年里,钢琴作品的创作出现了一个高潮,老一辈作曲家在钢琴创作上表现了巨大的热情,产生出一大批优秀的中国作品。这是不同于欧洲钢琴音乐的新的钢琴音乐美的创造,是中国音乐家对世界钢琴艺术的新贡献。

在那段我国的钢琴创作事业蓬勃发展的时期,钢琴改编曲也随之繁荣起来。钢琴改编曲,是指将既有的歌曲或器乐曲,在保持原曲相对完整的情况下,按钢琴的乐器表现性能,用钢琴的音色和多声织体对原有的乐曲内涵进行阐释,由于其表现手法的不同,给欣赏者带来不同的美的感受。钢琴改编曲并不是70年代才有,早在1913年,赵元任先生便开始了最初的尝试。上世纪60年代末到70年代,涌现出一批优秀的改编而成的钢琴作品,如杜鸣心改编的《舞剧“红色娘子军”组曲》;周广仁改编的《台湾同胞我的骨肉兄弟》;黎英海改编的《夕阳箫鼓》等等。几十年间,广东音乐

也受到了作曲家们的偏爱,在地域特色的钢琴作品中,可谓十分突出的一枝。

一、钢琴曲《平湖秋月》的演奏特点分析

广东音乐是一种产生于广州方言地区并流行于国内外的一种民间器乐乐种,是从伴奏曲艺、民歌、戏曲逐渐产生的纯器乐的演奏形式^[1]。乐器组合为高胡、扬琴、秦琴、椰胡、箫笛、古筝等。由于广东音乐华美、流畅而活泼,崇尚音乐的内在神韵,多以精短的体裁,简洁的形式,表现真切、自然的感情;旋律流畅优美,一般没有太强烈的冲突;曲调明朗活泼,一气呵成。广东音乐致力于通俗小品的创作,具有浓郁的地方风格,在表现景物、借景抒情方面有不少佳作。在对各地域性传统曲调进行改编的钢琴曲中,广东音乐改编的钢琴作品颇具代表性。广东音乐以其特有的地方风格,在中国乐坛上占有重要的地位,由著名作曲家陈培勋创作的五首以广东音乐为主题的钢琴曲《平湖秋月》、《旱天雷》、《雨打芭蕉》、《卖杂

收稿日期:2008-03-17

作者简介:刘静怡(1977-),女,华南师范大学音乐学院讲师。

货》、《双飞蝴蝶主题变奏曲》，从音乐素材到表现内容，都充分体现了广东特有的地域风格和审美情趣，成功地将我国传统音乐的特点、广乐音乐的地域风格与外来的西方乐器的表现特点相结合，在实践“古为今用，洋为中用”的创作理念方面做了突出的贡献。

《平湖秋月》又名《醉太平》，为广东音乐家吕文成的代表作之一。他曾于金秋时节畅游杭州，触景生情，遂创作此曲表达了对西湖美景的感受。《醉太平》比起《平湖秋月》一名，则后者更引起人的联想，湖水是四处皆有的，平静的湖水在清澈的秋月下，是一幅美丽景致，这种情景不一定到过杭州西湖也可以体会到^④。乐曲由高胡拉出优美的旋律（高胡也称粤胡，作为全曲的核心乐器，声音高亢明亮、坚实娇美、音质柔美纯净，上下滑指柔和、加花自如，有很强的歌唱性。指法上多采取滑指和花指，使旋律迂回婉转、生动活泼，形成了粤乐鲜明的风格，奠定了广东音乐独特的风格韵味^⑤）。乐队稍加点缀，渗透出浓郁的江南丝竹清新幽雅之味，刻画了晚风轻拂、水波荡漾、皎月幽静的秋月美景。

谱例1：



上例是民乐合奏谱中的开头部分。开始用了mi-mi-sol三个音为乐思，在所谓西洋作曲法中，称为“动机”，这种动机在江浙民歌中是存在的，这样的动机在广东方言的生活语言中，在“阳平”声中也是“mi-sol”作为近似音的，如“人人”二字，唱做“mi-sol”二字是较切合的，江南一带的生活语言中也有近似的音调，这样的音型使人听起来十分亲切^⑥。

由我国著名作曲家陈培勋改编的此钢琴曲，尽可能运用钢琴体现了中国民族乐器高胡、古筝、箫等的演奏风格、音响特点。同时又充分调动了钢琴特有的表现手法，使这首乐曲的音乐语言既充满浓郁的民族特色，又具有钢琴丰满、流动、多变的多声风格。

如谱例2，这是改编后的钢琴谱。乐曲开头两个小节高音声部是具有典型五声特点的流动旋律，在中低声部持续的和弦长音的衬托下，生动地刻画出湖水轻起涟漪的画面，作为全曲的引子，一开始就将人们带进了湖光山色、水中秋月的美景中。主题是从第二小节的第三拍正式出现的。

例2：



可以看出，在主题部分，改编者尽可能地突出了民族调式的特点，并刻意模仿了高胡的滑奏，使演奏家可以据此乐谱将高胡圆润、明朗、清澈的音色模仿得惟妙惟肖。在钢琴上演奏这个部分时，要注意右手的高音，这是全曲的主旋律，弹奏这些音时指尖应突出而连贯，富于歌唱性。落键讲究干净利索，指尖要挺，控制落键的速度和力量，不可太直接而使音色变的尖锐，可稍加“间接触键”法，增加音的韧性，以保证音质的玲珑剔透和旋律的连绵感，并使音色尽可能接近高胡的音色。

左手用绵密而柔的感觉来弹奏三十二分音符音型，意在表现一种古筝弹奏的感觉来作为波光摇曳的背景，演奏时触键要求极其均匀，贴键弱奏，指触面积可适当扩大，以便于手腕的控制及动感来表现碧波连漪的湖水；呼吸随着音型的变化而变得沉长，加之若即若离的半踏板，才能获得既延绵不断又如滴水般晶莹剔透的音质效果。奏时要略作起伏，如微风拂过湖面，波心荡月。要追求一种悠扬宽阔、优美明朗的意境，仿佛有一位美貌少女坐在湖边双手抚琴，一串美妙的旋律从指尖流出，与被微风轻轻荡起的湖水交融在一起，树梢上的一轮明月早已陶醉在这湖光美乐之中……一切置于美丽清新的平静之中。清淡的基调、流动的旋律，让人流连忘返。

全曲伴奏部分大量使用排列密集的三十二分或六十四分音符音型，如谱例3。

例3：



这是改编者为了充分施展出钢琴善于表现“水性”的特长，将湖光山色、水中秋月，绘声绘色地展示出来。原曲本是由丝竹乐器来演奏，现在只用钢琴这一件洋乐器来演奏，模仿出这些丝竹乐器的音色音响，难度可想而知。首先要求演奏者要具备较高的演奏能力和手指控制能力，最重要的是要有丰富的想象力。演奏时把钢琴想象成各种乐器，而自己就是一个指挥，每弹到一种“乐器”之前，脑子里已经有了它的声貌，再将钢琴的音响通过意念加之手指的配合转化成这些乐器的音色，达到惟妙惟肖的效果，再加上钢琴特有的和声色彩，使得原来单线条的曲调极大地丰满起来。这样既保留了原曲的“民族、地域风格”，又融进了钢琴特有的音色及诸多特点。曲中对水、光、影的刻画，使人想到此曲与法国印象派大师德彪西的钢琴曲《水中倒影》、《月光》在表现此情此景时，有异曲同工之妙。不同的是二者的表现手段、运用的音乐素材、美学追求及风格特点不同罢了。

二、《落水天》的演奏特点及其风格的把握

《落水天》是流传于广东曲江客家地区的一首山歌。“落

水天”即“下雨天”。这首民歌歌词朴素：“落水天落水天，落水落到我身边；湿了衣来又无伞，光着头来可怜。”表现了旧社会穷苦人遇到下雨天，没有雨伞遮雨的可怜情况。由于小曲旋律优美、简单的曲调中透出淡淡的忧伤，感情真挚，易于传唱，曾被改编成合唱曲、钢琴曲。前不久，笔者弹奏了由华南师范大学音乐学院刘寿延教授新改编的钢琴曲《落水天》。全曲在保留了原曲的风格外，加入了现代的和声手法与丰富的伴奏织体，大大加强了整首乐曲艺术效果，更加细致、生动地描绘了雨前、雨中、雨后的真实情景，主要突出了“雨”中的人们（原曲表现的歌中之人）的真切感受。

例4：



如上例乐曲开头处，作者运用了大二度叠置和弦，音乐一开始似乎就使人感到了大雨前人们的焦急、不安。接着一连串和弦的降至，重复三个小节，在两个增三度和弦中，附加小二度，不安定的和声效果，像一条导火索，每一次的重复都使得矛盾进一步激化——要下雨了。乐曲开头部分的“色彩”使人耳目一新。这种色彩来自它的现代和声手法。对于绘画来说，毋庸赘言，色彩是它的重要手段和审美内容，而对于音乐也是相当讲究的。音响色彩不仅作为加强音乐美感、塑造音乐形象的一种重要手段，也是音乐表现的手段，着重色彩的描绘，这是音乐中新兴的一个品种，人们将其称之为“色彩音乐”^④，这在国外现代派音乐中极为常见，例如：德彪西、拉威尔的许多钢琴作品都闪烁着五彩斑斓的“色彩”。在这首《落水天》中我们不仅能在“雨前”欣赏到这种“有声有色”的音乐，在“雨中、雨后”更看到了不同音响色彩的对比。

全曲用如歌的行板来演奏，开头和弦中的音要紧凑，手指尖挺，指触面积要小，每个和弦之间尽可能贴键弹，注意音乐的走向应该上行，有种腾空而起的感觉，使其有回荡在空中的感觉，好似团团乌云在头顶上空翻滚，大雨即将来临。后面紧跟着三小节的重复和弦跳音，“滴滴嗒嗒”的雨滴声来了！乐曲进入了主体部分。此段为E羽调式。在左手分解和弦的伴奏部分中又一次出现了附加小二度并且贯穿整段，弹奏时应略微突出，使这种不安的情绪一直伴随着主体，右手如歌如诉的旋律在左手表现呼风唤雨的音乐的伴随下浸出了忧愁与凄凉。演奏时左手的伴奏要延绵不断；右手力气沉于指尖，但声音不可停滞，多用间接触键使得音乐连贯、流畅、有弹性，赋予滴水般晶莹清澈的音色。

13-16小节为全曲的第一次过渡段，三连音与连续和弦的交替出现使得气氛更加躁动不安，之后的两个小节双手三连音的反向进行为全曲的高潮做了极好的铺垫。（见谱例5第一小节）

例5：



雨越下越大，右手旋律部分的单音此时早已“招架不住”倾泻而下的“雨水”而变为八度和弦，作者又在每小节旋律后面“加花”（见谱例5第二小节），更加大了此段的流动性。使原本简单的旋律音响效果大大丰富起来。每一个音符都似乎溅起了地上的水花，压抑已久的心情得到了释放，而持续不停的雨水又使人们搁下了为了生计而不愿暂停的忙碌。此段用ff的力度弹奏，指尖把琴键实在地送到底，手掌要稳稳地立住，音色明亮、高亢，加上左手表现翻滚的乌云的琶音伴奏音型，“雨中”情景就这样真实、淋漓尽致地呈现出来了。此段“动感十足”，要求情绪饱满、一气呵成。表现出大雨中的人们虽然生活贫苦，但对生活仍充满希望的乐观主义精神！

例6：



26至28小节是全曲第二个过渡句，29小节是改编者有感而发的变奏扩充，（见例6）。全曲通过对下雨天的描述，表达了改编者对劳动者穷苦生活的同情。旋律在这里充满着忧郁与感慨，从第38小节开始，左右手又回到了单音，三连音的音型仍保持着流动性，但纵向和声织体变得简洁。以横向旋律音型继续。（见谱例7）。

例7：



以上用mf弹奏，旋律线要求连贯、流动，有歌唱感，力度要均匀，不可出现重音。右手在高八度上演奏，音色要求极为亮丽，清澈透明。全曲的结尾处的和声结构又回到了乐曲开头状况，首尾形成了呼应效果。较从容的速度，音量慢慢减弱，仿佛经过了一场大雨后，一切都显得有些疲惫，屋檐上的水珠懒懒地落下，犹如泪痕一般。弹奏时要控制好速度、力度，小指清澈的声音要“漂浮”在上空，有些遥远，一切都恢复了平静，忧郁悲凉的旋律像是在回忆着什么……最后全曲结束在极不和谐的依然带有附加小二度的和弦上，语气中充满对生活的渴望和命运的质疑。人们在雨水冲

刷后，喘过气来，又重新为了生活而忙碌。望着湿透的衣服，人们只有深深的叹息。

这首改编后的《落水天》以其优美的旋律，加之现代的和声效果与独特的创作手法等多种艺术处理后，使其从一首简单的、广为传唱的广东小曲变成了一首中国风格浓郁的钢琴作品。它短小、轻型、通俗易懂，使人产生无限的想象。

《平湖秋月》和《落水天》两首改编后的钢琴曲犹如做工精巧的两件工艺极品，把广东音乐结构短小、形式多样的特点把握得恰到好处。多种民乐器的音色、风格、韵味的模仿与西洋和声的“色彩”效果相结合，不仅再次体现了“古为今用、洋为中用”的优越性，而且也是考验一名演奏者演奏能力和艺术修养的一块试金石。完美的旋律结构既符合我国民间传

统欣赏习惯，又能获得国外听众的认同，它们的产生不是偶然的，是人的生活触发了作曲家的灵感，也是中外音乐文化交流结出的硕果。这里笔者愿广东音乐在时代的发展中不断创新，代代繁荣！

参考文献:

- [1][2][4]黄锦培.广东音乐欣赏[J].广州音乐学院学报,1984,(1).

[3]甘尚时,赵砚臣.广东音乐高胡技法[M].人民音乐出版社,1982.

[5]李荣.论音乐与美术的融通关系[J].中国音乐,2005,(2):145.

(上接第 161 页)

豫曾《湖上近感》一诗有“此即扁舟挟女雏，新声喜杀筝琶俗。”这些诗词都明显地透露出认为筝琶是俗乐，古琴为雅乐的倾向。

可是另外两首诗词却让我们看到了古琴音乐的另一面。一首是清初金娘《广陵竹枝词》一诗中有“十三学画学围棋，十四弹琴工赋诗。莫管人称养瘦马，只夸家内有娇儿。”(养瘦马即扬州古时的一种领养女童，将其培养长后充当妓女或供富贵人选为妾的风俗。¹⁰)又有清末民初陈衡恪《赴日本之前数日，扬州方大招饮，时有妓援琴作歌，感而有诗》，这两首诗是高雅乐器的古琴堕落风尘的写照。当然妓女弹奏古琴是为了满足附庸风雅的富贵人士的欣赏需求，这也展示了当时奇特的古琴文化生态，委身风尘的古琴到底还能否保持其高雅贞洁的审美品格？古琴艺术的曲目和琴乐形态在妓女手里有着什么样的变化？这些都是值得思考和探求的问题。

在清代扬州诗词中还有部分在《历代琴人传》中没有收录的琴人信息，这些资料的挖掘无疑也为琴史的补缺提供了一个契机。其中有前文提到梅植之诗的题目中的“蜀僧大用、越僧学成”，另有乾隆年间扬州宝筏寺的住持祖道等。

清代扬州经济文化繁兴，在扬州诗词所反映出来的各种艺术、宗教、文学、哲学等的信息蔚为大观。仅从对当时的古琴文化的梳理和分析就可见其一斑。通过这种分析，我们对清代扬州的古琴文化有了更加鲜活的认识。清代早期，正是在繁荣深厚的经济文化的生态土壤里，在古琴音乐长期发展的基础上，广陵琴派应运而生，并对后世古琴艺术的发展产生了广泛深远的影响。

注 释：

- ①《扬州历代诗词》是扬州老年大学文史研究班全体学

员，几十位离退休干部为“弘扬扬州历史文化，建设社会主义精神文明”为宗旨，从 1990 年开始，历经 8 年岁月，完成的 320 余万字的编著。其中收录了两千五百多位诗人的近两万首诗词。这些诗词又是从一千五百多种别集、总集，几万册古籍中选抄来的。这一套书共四卷，第一卷是汉代到明代，后三卷为清代到民国时期的扬州诗词（清代及以后的占大多数，有一万首以上，这从一个侧面反映了我国清代诗词的巨大成就）。

② 在 250 多首提到琴字的扬州清代诗词中，仅有两处确定不是古琴，一处诗词中有“月琴”二字（《扬州历代诗词》第四卷 303 页有道光年间蒋伯超的诗句：“月琴弦索间云锣，处处园林总按歌。”），另一处有“胡琴”二字（《扬州历代诗词》第四卷 621 页有光绪年间汪有泰诗句：“胡琴朔吹闲如烟，老辈凤流馀仰俯。”）。

③ 平山堂位于扬州市西北郊蜀冈中峰大明寺大雄宝殿西侧的“仙人旧馆”内，为北宋文学家欧阳修于宋仁宗庆历八年（1048年）始建，当时任扬州太守的欧阳修极为欣赏这里的清幽古朴，于此筑堂。坐此堂上，江南诸山，历历在目，似与堂平，平山堂因而得名。平山堂是士大夫、文人吟诗作赋的场所，平山堂元代、清代两度废毁，又两度重建。

④见郁金香 BBS 站,http://www.bbstueducn/cgi-bin/bbsancpath=/groups/GROUP_4/Literature/

参考文献：

- [1]宋立中.诗文证史方法浅议[N].光明日报,2003-06-17.
 - [2]李坦.扬州历代诗词[M].人民文学出版社,1998,4.
 - [3]王成.明清时期徽商对扬州文化发展的贡献[J].安庆师范学院学报(社会科学版),1999,(5).
 - [4]潘洪钢.清代扬州的“养瘦马风俗”[J].民俗研究,2005,(2).