

Y1408385

分类号_____

密级_____

UDC_____

编号_____

華中師範大學
硕士学位论文

意韵萧然 得于声外

——从中国传统音乐文化视角
解读黎英海古曲钢琴改编曲

学位申请人姓名: 袁 渊

申请学位学生类别: 全日制硕士

申请学位专业方向: 钢琴艺术研究

指导教师姓名: 黄任歌 副教授



中文摘要

中国传统文化博大精深，中国传统音乐是中华民族传统文化的重要组成部分，它反映出中华民族的伟大精神，体现了中华民族的情感、意志、力量和追求。但同时中国传统音乐生长在中国传统文化的土壤里必然要受到传统文化的影响和制约，音乐离开了文化这个本体就难以得到深刻的感受和阐释，同时也使自身失去了本源性的动力。

本文通过置黎英海古曲钢琴改编曲《夕阳箫鼓》、《阳关三叠》于中国传统音乐文化的母体中，分析该作品的民族化写作手法，对这两首作品从文学性标题的引用、旋律的线条美、和声语汇的民族化、曲式结构的随意性、织体对民族乐器的模拟性五个方面展开论述；体味其中秉承的中国传统“山水文化”的审美意趣、“阳关惜别”的离别愁绪和“天人合一”的美学思想。

对于如何更好地演绎黎英海先生的这两首作品，本文从演奏的中国传统音乐美学特征、模拟民族乐器音色的表现技法、突出中国线性旋律的演奏思维、表现虚空意境的散板和弹性节奏、表现中国化音响的特殊音效踏板五个方面展开论述，以求在演奏中达到“意韵萧然，得于声外”的意境。

艺术的民族性就是表现民族的本质特点所形成的艺术上的特殊性，其最基本、最重要的内涵在于是否用民族精神去观察客观事物，是否表达了民族精神。中国钢琴音乐的民族化，就是要用钢琴这一外来西洋乐器来体现本民族的音乐文化和音乐内涵，传达本民族的精神、意韵和风格。黎英海古曲钢琴改编曲《夕阳箫鼓》、《阳关三叠》能够从创作至今 30 余年仍为人们所喜爱，是与它扎根于中国传统音乐文化分不开的。本文从中国传统音乐文化入手，对这两首钢琴艺术精品的创作特色、演奏特色和文化意蕴进行分析研究，期望能为推动中国钢琴音乐文化的民族化进程，提供有效的借鉴。

关键词：阳关三叠；夕阳箫鼓；黎英海；中国传统音乐文化；意境



Abstract

The cultural of Chinese is intensive, Chinese traditional music is also an important component of Chinese culture, it will reflect the spirit of Chinese nationality, materialize the sensation; purpose; power and seek of Chinese nationality. But at the same time the development of Chinese traditional music has also restricted by the traditional culture, it will be difficult for us to explain music without the culture it depend on, at the same time this explanation will also lose it own headwaters and power.

This paper due to put the piano compositions “the xiao and drum at sunset”、 “ Parting at Yangguan Pass”, which was adapted from a pipa melody of the same title, into the environment of Chinese traditional musical culture, to analyze the nationalization writing technique of this piano composition, discuss those music w within these five area: quote the literary title, the line format melody, nationalize the symphonic music, elective music frame , simulation the national instrument through body. To find out the Chinese art theory which will be used in this piano composition.

About how to play these two songs which was wrote by Li Yinghai better, this paper is also trying to push the nationalization process of the Chinese piano music through analyzing and studying all around this excellent adapted piano composition. This paper use the sightseeing of Chinese traditional esthetic characterize; the technique of simulation the Chinese traditional musical instrument; the thinking of Chinese line melody; stretch rhythm; special pedal to represent the Chinese music; to get a higher quality by playing this piano composition.

The nationality of art is also the also the specialize of the essence charities of the music base on nationality. The most important and basic intension is how to analyze issues use the seeing of nationality. The nationalize of Chinese traditional music, is also use the piano which come from abroad to incarnate the musical culture and musical essence of national spirit and style. The piano compositions “the Xiao and Drum at Sunset”、 “ Parting at Yangguan Pass”, which was adapted by Li Yinghai from a pipa melody of the same title, was still loved by the people since 30 years, is deeply depend on its base of Chinese culture. This paper was began with Chinese culture, then analyze the characters of invent of this music; feature of playing and the culture sense, and hope can push the process of Chinese music nationalize.

Keywords: Parting at Yangguan Pass; The Xiao and Drum at Sunset; Li Yinghai; Chinese traditional musical culture; environment



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：

日期： 年 月 日

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，即：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，允许论文被查阅和借阅。本人授权华中师范大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存和汇编本学位论文。同时授权中国科学技术信息研究所将本学位论文收录到《中国学位论文全文数据库》，并通过网络向社会公众提供信息服务。

作者签名：

导师签名：

日期： 年 月 日

日期： 年 月 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：

导师签名：

日期： 年 月 日

日期： 年 月 日



导 言

钢琴素称“乐器之王”，中国钢琴是明末清初随着西学东渐的时代浪潮，从西方传进来的。中国钢琴艺术这一概念，笔者认为，魏廷格先生的观点比较全面准确：“中国钢琴艺术这一概念，应当涵括有中国钢琴曲创作、钢琴演奏和钢琴教学三个方面，而其核心，则是中国钢琴曲的创作。”^①中国钢琴音乐民族化问题，既是一个重要的音乐理论问题，又是一个重要的音乐实践问题，因为无论是对于中国钢琴曲创作，还是对于中国钢琴演奏和教学，它均有指引发展方向的作用。

每一个时代、每一个国家、每一个民族的每一种艺术，都以各自独有的民族化特色为生命和灵魂而独树一帜。所谓“民族化”，是指“作家、艺术家创造性地运用和发展本民族独特的艺术思维方式、艺术形式、艺术手法来反映现实生活，表现本民族特有的思想感情，使文艺作品具有民族气派和民族风格，是一个民族的文学艺术成熟的标志之一。”^②1915年赵元任在《科学杂志》第一期上发表了《和平进行曲》^③至今约有一百年的历程中，中国的音乐家们致力于中国钢琴音乐的发展和传播，黎英海就是其中非常重要的一位。他以民族音乐领域中的继承和创新为核心进行创作和研究，为我国的民族音乐发展作出了重要的贡献。

黎英海（1926—2007），出生于四川省富顺县，是我国著名的作曲家、音乐教育家。1943年进入重庆青木关国立音乐学院求学，修钢琴与作曲双专业，先后师从于马思聪、拉扎洛夫等，1948年毕业。1952年起在上海音乐学院作曲系任教，1964年起在中国音乐学院作曲系任教至今。曾任中国音乐学院副院长、教授；中国音协第四届常务理事，民族音乐委员会副主席；音协北京分会副主席。

黎英海是我国音乐界中比较少见的在创作和研究两个领域中都有较高建树的音乐家之一。他的学术研究具有一个鲜明的特点：几乎是在从事音乐学习和工作的初期，他就将作曲创作与理论研究的“学术坐标”定位在民族音乐领域，并贯彻始终。他涉足于声乐、器乐、电影、舞蹈等领域的音乐创作，并且都有代表性的作品问世。

黎英海的器乐创作主要是钢琴作品的创作。他最重要的钢琴作品是根据同名琵琶曲改编的《夕阳箫鼓》（1972年）和根据同名古琴曲改编的《阳关三叠》（1978

^①魏廷格.关于中国钢琴艺术的概念及其理论研究概述[J].钢琴艺术,2001,(2):20.

^②《辞海》缩影本第2178页，上海辞书出版社2000年版

^③卞萌.中国钢琴文化之形成与发展[M].北京:华乐出版社,1996年8月,第10页



年)。这两部作品是钢琴艺术“中国化”的典范之作，在钢琴上表现了中国传统音乐特有的审美意境。钢琴改编曲《夕阳箫鼓》在曲体上从现代听众的审美意识为出发点，突出主要对比因素，削弱小的段落感，注重音乐思维贯穿发展的逻辑性，充分反映出现代人的音乐审美意识；而五声性的多声织体，又使音乐散发出古香古色的传统审美气息。《阳关三叠》充分发挥了钢琴音域宽广的特点，对古琴音色的模拟可谓惟妙惟肖，织体层次丰满，音乐表达细腻。

虽然黎英海先生的钢琴改编曲数量不多，但这两首堪称中国钢琴改编曲中的精品，是因为作者遵循了艺术创作的特点，符合中国钢琴曲创作的规律，符合中国传统音乐审美要求，经历了广大欣赏者的审美心理和时间的考验，更关键的是它是与中国传统音乐文化紧密相连的带有鲜明的民族特质。刘承华先生在《从文化传统看中西音乐传统的不同》一文中指出：“中国音乐被强行割断了与自身音乐传统、文化传统的联系，就会成为无源之水，无本之木。离开了文化这个文本，音乐就难以得到深刻的感受和阐释，难以见出丰厚的底蕴和活力，同时也使自身的发展失却本源性的根据和动力。”文化是音乐的基础，不同文化造就了不同的音乐。由于地理环境、社会背景、宗教信仰等方面的差异，泾渭分明的中、西方文化基础造就了完全不同的中、西方音乐。中国人讲究“天人合一”的“一元论”文化，体现尊重自然、与自然合而为一的“道”的精神文化特征；而源于希腊的西方文化则是主客体对立的“二元论”的文化基础上，形成了科学主义的文化特征。我想着重从中国传统音乐文化的视角对这两首作品进行力所能及的研究，分析这两首优秀作品创作上的艺术特色，从而更好的指导演奏和教学实践，并以期推动中国钢琴音乐的民族化进程。



第一章 黎英海古曲钢琴改编曲与中国传统音乐文化

第一节 黎英海的音乐创作与理论研究

黎英海（1926—2007），出生于四川省富顺县，是我国著名的作曲家、音乐教育家。1943 年进入重庆青木关国立音乐学院求学，修钢琴与作曲双专业，先后师从于马思聪、拉扎洛夫等，1948 年毕业。1952 年起在上海音乐学院作曲系任教，1964 年起在中国音乐学院作曲系任教至今。曾任中国音乐学院副院长、教授。中国音协第四届常务理事，民族音乐委员会副主席。音协北京分会副主席。

黎英海是我国音乐界中比较少见的在创作和研究两个领域中都有较高建树的音乐家之一。他的学术研究具有一个鲜明的特点：几乎是在从事音乐学习和工作的初期，他就将作曲创作与理论研究的“学术坐标”定位在民族音乐领域，并贯彻始终。他涉足于声乐、器乐、电影、舞蹈等领域的音乐创作，并且都有代表性的作品问世。

一、音乐理论研究

早在上个世纪 40 年代的国立音乐学院的进步学生组织“山歌社^①”，于 1945 年正式刊出了一个综合性的学术壁报《山歌》，对“和声中国化”的理论问题进行了研究与探讨，并付诸以实践，是继赵元任、黄自之后对民族和声的进一步探索。作为“山歌社”的一员，黎先生发表了《我怎样为民歌配伴奏的》一文，并改编蒙古民歌《无题》，对民族化的和声进行了探索。此后，黎先生一直对民族化的和声进行探索，并将此研究扩大到对戏曲、曲艺、民族器乐等中国传统音乐的形态研究各个方面。他多年来对如何将欧洲传统和声的原则与中国民族音乐的旋律协调地结合起来作为自己的研究方向，写出了《汉族调式及其和声》、《民族五声性调式概述》、《五声音调钢琴指法练习》、《歌曲钢琴即兴伴奏编配法》等理论著作及教材。在五十年代，提出了“琵琶和弦”的理论，“琵琶和弦”包含了两个纯四度协和音程，但是内声部由一个大二度音程的叠置，与外声部呈两个纯五度交织，形成了中国特有的审美趣味，它的使用能进一步体现中国音乐的民族风格。

他在 1958 年完成理论著作《汉族调式及其和声》，包含汉族调式研究、汉族调

^① “‘山歌社’是 1945 年重庆国立音乐院理论作曲组学生组织的音乐学生社团。”田可文. 中西方音乐通史提要. 武汉: 中国地质大学出版社. 2000 年 9 月第 1 版. 第 139 页.



式和声二大部分十八章。这本专著是黎先生亲自录音或直接向民间艺人采访、学习，在拥有大量翔实材料的基础上，通过总结前人的研究成果，并对中国传统音乐理论研究进行梳理，形成自己的理论体系。正如樊祖荫先生所说那样，该书“总结了以往中国专业音乐创作中和声民族风格探索的经验，系统地论述了各调式的基本和声及其发展形式，为五声性旋律与三度叠置的和声相适应方面，提供了基本的处理方法。”^①这是他长期研究心得的系统总结，是我国第一部系统论述五声性调式及其和声处理的学术专著。特别是在第一部分第四章提出的综合调式性理论，可以说是我国传统音乐理论的又一创获。如先生所言：“从广泛的意义上讲，综合调式性七声实际上是属于调或调式交替的范畴的。只是由于它的特征是能以七声来归纳这种调或调式的交替，构成七声音阶旋律的特殊形态，因而才有必要给它以专门的名称”。^②在此基础上，先生进一步认为，“所谓民族和声问题，实质上就是民族调式的和声问题、多声部的民族风格问题及和声语言的民族性问题。多声部音乐的风格问题涉及的方面很多，和声只是一个方面，而和声对风格的影响是很大的，如何使和声既能发挥丰富多彩的表现作用，又能和民族旋律风格相协调，这就是我们面临的问题。……为民族五声性调式旋律配置多声时，如果在显著声部，脱离五声性音调特点，就会造成风格上的不协调。因此，发展我国的多声部音乐，应注意风格性的处理，保持鲜明的民族音调基础，应成为首要原则。”^③

黎先生在这里向我们强调的是，要发展我国多声部音乐，首先必须注意音乐风格性的处理，在创作中要保持鲜明的民族音调基础；虽然影响音乐风格的因素有很多，但和声是影响音乐风格最为重要的因素。其次在中国的五声调式旋律中，有它特殊的内在规律，每当在配置和声时，要格外注意它的五声性。否则，就会偏离民族风格。这在一定意义上揭示了中国传统音乐的深层规律，对中国音乐的理论研究和创作产生了积极的影响。正如杨善武评价的：“《汉族调式及其和声》自出版以至今，其对民族调式研究和整个传统音乐研究的影响是巨大、广泛而又深远的。其对我国民族音乐理论建设所做出的贡献、所起的促进作用，都是不可磨灭的。已有学者指出，正是《汉族调式及其和声》以及其他一些研究中的合理成果有力地‘带动了基本乐理书中《民族调式》一章的设立’”。^④《汉族调式及其和声》一书的理论创新，给学界很大的影响，给中国音乐理论研究开辟了一个新天地和指明了方向。

黎先生在1988年8月，完成了他另一本专著《歌曲即兴伴奏编配法》。在该书

^①樊祖荫. 中国五声性调式和声的理论与方法. 上海:上海音乐出版社. 2003年12月, 第8页.

^②黎英海. 汉族调式及其和声. 上海:上海音乐出版社. 2001, (4):45.

^③同2, 93—94.

^④杨善武. 黎英海的民族调式研究[J]. 中国音乐, 2003, (3):21.



序言中,先生阐述了其著书的目的,主要是针对当时“在中小学音乐课中,长期以来流行的随旋律低八度打拍子式的‘伴奏’手法,已不能适应当前提高教学质量的要求。现在的音乐教师除了应具有相当程度的钢(风)琴弹奏水平外,还应当具备一定的和声、多声部音乐的知识,以及简单地编配伴奏,特别是即兴伴奏的能力。本书通过基础键盘和声的练习及歌曲伴奏写作的知识介绍,为中小学音乐教师提供获取并提高即兴伴奏能力的一个有效途径。”^①这本专著包含基础键盘和声、歌曲伴奏写作知识、民族五声性调式的和声三篇十五章以及民歌独唱曲四首与习题解答。该书不仅对基础键盘和声的练习及歌曲伴奏写作知识做了介绍,而且还有大量的歌曲伴奏示范和习题解答。在当时音乐教师的钢(风)琴伴奏水平以及理论水平偏低,教材匮乏的情况下,黎先生把技术能力训练与理论知识合而为一,通俗易懂,容易被广大音乐教师所接受,更加适合自学。本书的出版无疑对提高当时中小学音乐教师的钢(风)琴伴奏水平和歌曲伴奏写作的能力以及普及和声学理论知识起了一定积极的作用。

黎先生有着博大的情怀和超前的教育理念,他经常鼓励他的学生,在继承民族传统音乐的基础上,要有所创新,要超越前辈。他认为:“年轻作曲家学习西方音乐总有模仿过程,但老处于模仿阶段就没有出息。音乐作品固然要有个性,要摆脱固定模式的束缚,对民族传统的继承,也要有所创新才能发展。但是如果因此排斥和丧失了民族风格,在认识上将两者对立起来,就会失去作为中国音乐家应具有的宝贵东西。音乐创作的民族风格问题,主要应通过实践来解决,需要有几代人的积累。”^②他培养谭盾、郭文景等学生时,在教学上一方面要求打好基础,一方面鼓励尝试探索,但经常提醒他们很好地学习和研究传统音乐、传统文化。正是有着如此深厚的学理基础、不拘一格的创作理念和前瞻的教育思想,黎先生培养了大批的音乐人才。著名音乐理论家、作曲家樊祖荫(中国音乐学院前任院长)、杨静茂(中国音乐学院现任副院长)等都曾师从于黎先生。

二、声乐创作

黎英海先生的声乐创作形式主要是独唱、重唱、合唱和民歌改编。1987年出版的《春晓——黎英海歌曲选》,收录有各类声乐作品近200首(部)。黎英海还将民歌改编成独唱歌曲,出版有《民歌独唱集》。2000年出版《中国古诗词歌曲》(与夫人顾淡如女士合作)。

^①黎英海.歌曲即兴伴奏编配法[M].北京:人民音乐出版社,1994.10.前言.

^②修海林.黎英海教授的民族音乐创作与研究[J].国际音乐交流,1994,(3):4.



他的声乐创作很注重题材的选择,并追求较高的歌词立意与意境。中国古典诗词满纸留香,能让吟诵者和听者回味无穷,它们以“含吐不露为贵”,特别追求意境美,也就是说我国古典诗词崇尚含蓄,追求言外之意。因此,黎先生把声乐创作的视角投向了我国古典诗词,他的声乐作品多是以我国古典诗词为歌词进行创作的。声乐套曲《唐诗三首》,以独特新颖的艺术构思和形象的表现手法,博得同行们的赞赏和演唱者们的青睐,是音乐会上久唱不衰之声乐精品。

其中《枫桥夜泊》一歌,是黎先生用张继的诗谱写而成,它是前有引子,中间有过渡句,后有尾声的二段体结构的艺术歌曲,那在钢琴低音部双持续音(五度音程)和不同的伴奏音型的背景上面,中层是装饰性的流水声,上层是旋律音型的吟唱,听者不难想象出“钟声”、“水声”及“愁思”。歌曲设计的精巧、自然,毫无雕凿之痕,显示出娴熟的调性运用能力与情感表达能力,完美地表现了唐诗中的意境,使得音乐诗意盎然,也使得诗词插上了音乐的翅膀。很好地表达了古代无数羁旅行客的共同感受,唤起歌者与听者的共鸣。这首歌被誉为“新时期艺术歌曲的代表作”,并荣获“80年代中国艺术歌曲创作比赛”金奖。

从黎先生的声乐创作来看,我们可以看出他对古诗词情有独钟和独到的审美观,是崇尚古诗词那古朴、典雅风格的。他的声乐作品充分体现了我国的文化传统、民族心理以及民族的美学观点。黎英海先生没有创作大型体裁的声乐作品,他的声乐作品都是“小而精致”,曲式结构基本上都是二段体,但由于巧妙应用了形象化的音乐语言,达到了“由小见大”的艺术效果。

黎先生经常深入我国各地考察、研究,接触了大量的民歌、民谣等民间音乐。因此,他十分熟悉我国民族民间音乐,深刻了解它们的特点,这是现今许多专业音乐家所不能及的。他在1958年收集了许多民歌并改编成独唱歌曲,并配上了钢琴伴奏,出版了《民歌独唱集》(上海音乐出版社出版)。这本歌集共有12首歌曲,其中《槐花几时开》、《小河淌水》、《百灵鸟,你这美妙的歌手》、《阿拉木汗》、《嘎俄丽泰》、《在银色的月光下》、《我的花儿》等已广泛流传,并且成为高等音乐院校和高师音乐系声乐专业的必唱曲目。黎先生在改编这些民歌时,是很好地把握了“原民歌”风格的。黎先生改编的民歌,不但“原民歌”的风格被完好保存,而且它的音乐内涵被极大的丰富;同时,由于配上了多姿多彩的钢琴伴奏,更加深化了“原民歌”的意境,把它提升到更高的艺术境界。通过改编民歌的实践,黎先生对中国音乐的“民族化”和“世界化”做了最好的阐释,对中国民歌的传承与传播做了最大的努力。此外,黎先生还创作与改编了童声合唱《飞向美丽的哈瓦那》、儿童歌曲《什么美》、《你走了》、《我是一只海鹰》,《森林,蓝色的雾》、《庆翻身》、《飞花



歌》、《白花洲要变成金银洲》、《玩球》、无伴奏女声合唱《四季花儿》，陕西民歌《赶牲灵》、宁夏民歌《火红的太阳照银川》、河北民歌《绣窗帘》、江西民歌《送郎》、浙江民歌《李三宝》、陕西民歌《蓝花花》、内蒙民歌《打连成》、内蒙民歌《小情人》、河北民歌《饿肚肠》等。

总之，黎先生特别注重音乐形象的塑造，他强调“词曲结合的对立统一关系，关键在形象”，而且“依据词酝酿旋律时，首先是考虑音乐形象，写成之后，最后要检验的也是音乐形象。”^①为此，他大胆的运用西方音乐的创作技法，同时结合民族的音调与和声，创作了风格迥异与不同题材的好作品。这些作品词曲的完美的结合，塑造出的音乐形象生动鲜明，令人难以忘怀。黎先生的声乐作品是我们民族音乐创作的精华，它不仅继承了我们传统声乐曲的许多优秀成果，在声乐创作上，不论在精神方面还是技术方面，都给我们后人开辟了一个新的广阔天地。

三、钢琴伴奏创作

黎英海先生还致力于为大量声乐作品编配伴奏，和声丰富而又有浓郁的民族风味，音乐形象鲜明，织体层次清晰，弹奏方便，深得同行们的一致赞扬和伴奏者、演唱者的喜爱。如《高高太子山》、《二月里来》、《阿拉木汗》、《在那银色的月光下》、《嘎哦丽泰》、《黄河颂》、《杨白劳》等，其伴奏音乐与歌唱声部巧相辉映，同时也不失其自身的个性，都很有自己的独特性。尤其是歌曲《杨白劳》的钢琴伴奏，更具浓郁的地方特色和民族气息。《杨白劳》是我国最早一部比较成熟的大型新歌剧《白毛女》里的一首人们非常熟悉和喜爱的男中音艺术歌曲，由于歌剧的音乐与戏剧内容紧密结合，塑造了鲜活的艺术形象，具有鲜明的时代特点和民族风格。黎先生在牢牢把握原作风格的基础上又进行了再创造，使之形成前有引子，后有尾声的四段艺术歌曲，由于各段之间有独特的间奏，更使得歌曲一气呵成。

最值得一提的是《枫桥夜泊》钢琴伴奏，它的低音是羽音、角音的五度音程与“琵琶和弦”交替出现，高声部是琶音与音阶的级进；每个乐句之间都有过渡句连接，并且切分音节奏始终贯穿着全曲。另外，在十六小节处，采用了离调手法，达到了中国音乐传统中运思习惯与西洋作曲技法的巧妙融合。从黎先生的钢琴伴奏音乐来看，他不但继承了中国音乐文化传统，而且将西洋技法融会贯通；同时将间奏作用发挥得淋漓尽致，可以说他的钢琴伴奏本身就是一首独立的钢琴小品，并且与歌曲遥相呼应。这就对伴奏者有很高的要求，要求伴奏者，必须是个有合作精神的艺术家，而不应该是歌唱者的附庸，更应该是一位共同演绎歌曲的同行艺术家。黎

^①黎英海. 略谈词曲结合的对立统一关系[J]. 人民音乐, 1978, (3): 63.



先生的实践体现了这一精神,笔者将黎先生的钢琴伴奏音乐看作是器乐作品,而不是单纯钢琴就是基于此。正如黎先生说的:“这些作品的钢琴部分与歌声血肉相连,其本身就是艺术精品,要想弹好并不容易。我写的歌曲《枫桥夜泊》的钢琴部分承担了声音造型、景色描绘、形象刻画、情绪渲染等方面的重要作用,所以不能把它看作是普通的伴奏,而应该像练独奏曲那样来练才能弹好。”^①笔者也有同感,把黎先生此类作品与其看作是单纯的钢琴伴奏音乐,倒不如把它理解为一首首钢琴小品。

四、电影音乐创作

黎英海先生为多部影视作品创作了音乐,其中最值得一提的是为电影《海囚》所配的音乐,后被改写成管弦乐组曲《海囚》。影片《海囚》是1981年由北京电影制片厂导演李文化、编剧高振河和小说作者洪永宏根据同名历史小说合作改编,拍摄的反映厦门人民反对掠夺华工斗争生活的彩色故事影片。在创作电影《海囚》音乐时,黎先生曾随摄制组到闽南地区学习和研究南音音乐,后撰写了论文《潮州音乐的调变化发展》,对潮州音乐在音乐构成上的各种手法,特别是调变化,做出了开创性的研究。黎先生认为“潮州音乐和我国其它地区的民间乐种,特别是和邻近的同一语系的福建‘南音’(南曲)有很多共性,但个性又很鲜明,应当下功夫进行全面研究,包括同‘南音’的比较研究,相信我们会从中学习到更多宝贵的东西。”^②他的一系列研究为创作《海囚》音乐打下了坚实的基础;同时,为南音的研究开了先河。在创作电影《海囚》的音乐时,黎先生没有直接采用南音的音乐,而是对南音的旋律和调式手法进行了创造性的运用。整个音乐是由两个主题——斗争主题和苦难主题贯穿和交织发展,它既保持了原有的南音音调风格,又实现了中国传统音乐与现代作曲技法巧妙的结合。通过电影《海囚》音乐的创作,他成功实现了“电影音乐的民族化和交响化”。此外,黎先生还创作有儿部舞蹈音乐,其中与夫人顾淡如女士合作的舞蹈音乐《咏梅》曾获中华人民共和国文化部1980年优秀创作奖。

五、器乐创作

黎英海先生的器乐创作,主要是钢琴作品。他创作了钢琴组曲《杂技速写》、《记住祖母的话》、《动物园》、《夕阳箫鼓》、《阳关三叠》等钢琴、大提琴、以及二胡独奏曲目十余首;出版了《民歌钢琴小曲五十首》。

^①苏澜深. 探中华之乐 求民族之风 —黎英海先生访谈录[J]. 钢琴艺术, 1999, (1): 7.

^②黎英海. 潮州音乐的调变化发展[J]. 中国音乐, 1981, (3): 7.



早在 50 年代,他为配合研究和声的民族风格写过一百多首民歌小曲,出版了钢琴曲集《民歌钢琴小曲五十首》,这本钢琴曲集是根据我国二十一个地区的民歌改编而成。五十多年过去了,实践证明,黎先生用民歌改编的钢琴曲,不仅丰富了钢琴音乐的创作园地,为中国钢琴音乐的创作发展开辟了一条新路子;而且对“中国化”和声的进一步研究与提高中国的钢琴教学水平产生一定的影响。正如黎先生在前言中所说的:“这个集子主要是为了研究为民歌配置和声的问题及这方面教学上的需要而编的,目的是在研究民间调式及其音调的基础上对民歌的和声做一些尝试。编写时在表现手法上是力求结合所见民歌歌词或音乐本身所可能含有的内容来考虑的。我想像这样的钢琴小曲,未尝不可以供钢琴教师选来作为初学者的补充教材,使学生通过它熟悉一些民歌。”^①

上个世纪六十年代,中国的钢琴教材基本上都是舶来品,且比较匮乏。为了丰富当时中国的钢琴教材和解决在弹奏中国作品时遇到的技术问题,尤其是为了解决五声音阶作品的钢琴弹奏指法,黎先生写了《五声音调钢琴指法练习》,本书共有 20 条练习曲,“包括同主音调式移宫移调练习、四度三度交替平行的双音练习、加音和弦琶音练习、湖南花鼓戏音调练习、双重双音练习、平行五度练习、固定陪衬声部练习、四五度和弦琶音练习、散板同音反复变速练习、音型化变速练习、八度和应加花练习与五声性装饰音加花练习等内容。”其中,“《五声音调钢琴指法练习》包含着丰富的内容,各条练习都有利于弹奏五声性音调”。该书既推动“中国钢琴音乐创作的繁荣”,同时又“对钢琴音乐‘本土化’的进程起到一定的推动作用。”^②以上两本乐谱得到钢琴演奏家以及音乐院校教师、学生的普遍欢迎,并被用作高等音乐艺术院校的通用教材。它们的出版对提高中国风味的钢琴演奏技巧,特别是对“中国音乐”的解读与诠释做出了应有的贡献。

在中国钢琴作品创作的过程中,如何不生搬硬套西方的和声,而探索出与中国作品风格相吻合的民族化和声,始终是一个重要的课题。他最重要的钢琴作品是根据同名琵琶曲改编的《夕阳箫鼓》(1972 年)和根据同名古琴曲改编的《阳关三叠》(1978 年)。这两首作品将古琴曲意和琵琶曲意与现代人的审美情趣融合起来,以原古琴曲和琵琶曲的主题音调作为变奏的基础,运用创造性音乐思维;在充分发挥钢琴的巨大表现力,同时也不失去中国韵味的前提下,创作具有崭新中国风格的钢琴曲,是钢琴艺术“中国化”的典范之作。《夕阳箫鼓》在曲体上从现代听众的审美意识为出发点,突出主要对比因素,削弱小的段落感,注重音乐思维贯穿发展的

^①黎英海.民歌钢琴小曲五十首[M].北京:人民音乐出版社.2000.8

^②樊祖荫.五声音调钢琴指法练习[J].钢琴艺术,2002,(11).60.



逻辑性,充分反映出现代人的音乐审美意识;而五声性的多声织体,又使音乐散发出古香古色的传统审美气息。《阳关三叠》充分发挥了钢琴音域宽广的特点,对古琴音色的模拟可谓惟妙惟肖,织体层次丰满,音乐表达细腻。作品完美地体现了儒道音乐美学思想的“共同体”,即“和、静、清、远、古、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、轻、重、迟、速”等审美旨趣。

钢琴曲《移宫变奏曲》是2000年在上海举办的“21世纪中国儿童钢琴曲征集评选活动”的约稿作品,它由主题、四个变奏、尾声六个部分构成。它的变奏在调式布局方面有其独特性,调式布局为:宫—徵—商—羽—角—徵,也就是在变奏曲的主题与各个变奏之间,依次连续不断地进行同主音调式的转换,各个变奏的调式都不尽相同。对于它的独特性,郭和初作过这样的评价:“‘移宫’并不新鲜,也不希奇,新鲜和希奇的是用连续‘移宫’的手法创作出一首变奏曲。”一首能经得起时间的考验,能显示作曲家天才的作品“贵在创新,贵在独特”。黎英海先生的《移宫变奏曲》篇幅虽然不大,但它在变奏曲调式布局方面的创新富有启示意义,值得我们珍视。^①这说明黎先生在不断的探索作曲理论及其新的作曲技法,并付诸实践,取得了成功的经验。此外,黎先生还创作《动物园组曲》、《记住祖母的话组曲》、《序曲》、《藏族舞曲》、《走钢丝》、《杂技速写组曲》、《月儿高》等钢琴曲,这些作品均凸现出先生的灵气与智慧,各具特色。

第二节 黎英海古曲钢琴改编曲介绍

一、两首作品的创作历史背景

钢琴这件西方乐器,十九世纪上半叶随着西方文化的传播传入中国。中国新文化运动促成了中国钢琴艺术的早期发展,最早尝试写作中国钢琴曲的是赵元任先生(1892—1982),他在1913年留学美国时曾将传统乐曲《花八板与湘江浪》改编为钢琴曲,1915年在《科学杂志》上正式发表了中国第一首钢琴曲《和平进行曲》。1921年《音乐杂志》第一期又发表了李荣寿的钢琴曲《锯大缸》。虽然当时这类钢琴曲构思简单、曲式短小、专业技巧相当于儿童钢琴初级教材程度,但这些钢琴小曲的发表标志着中国钢琴音乐的诞生。中国钢琴音乐的发展大致可分为早期钢琴音乐创作萌芽(1919年—1949年)、新中国成立初期的钢琴音乐创作(1949年—1966年)、“文革”前后的中国钢琴音乐创作(1966年—1976年)、改革开放后的创作(1976年—20世纪末)。黎英海根据同名琵琶曲改编的《夕阳箫鼓》和根据同名古琴曲改编的《阳

^①郭和初. 黎英海《移宫变奏曲》的独特性及其创作手法分析[J]. 武汉音乐学院学报, 2002, (4): 37.



关三叠》分别创作于1972年和1978年。分别属于“‘文革’前后的中国钢琴音乐创作”和“改革开放后的创作”。^①

“文革”时期的音乐是发生在20世纪60—70年代中国的一个特殊时期的音乐现象,十年动乱直接冲击了我国钢琴音乐创作,“双百方针”不复存在,这个时期的作品也被打上了政治的烙印。在特殊的政治环境下,我国的主调钢琴音乐由创作转变为改编,改编曲成为了这一时期中国钢琴曲创作的唯一形式,因而这段时期又称为“改编曲时期”。这段时期中国主调钢琴曲创作特点是将既有的歌曲或器乐曲在保持原曲相对完整的情况下改编为钢琴曲。代表作品有殷承宗等人以《黄河大合唱》为素材而创作的《黄河》钢琴协奏曲;以古典传统民族乐曲改编成的钢琴独奏曲:储望华的《二泉映月》、黎英海的《夕阳箫鼓》、陈培勋的《平湖秋月》、殷承宗的《十面埋伏》、王建中的《梅花三弄》和《百鸟朝凤》;以民歌或创作歌曲的旋律为素材改编的钢琴曲:王建中的《陕北民歌钢琴独奏曲四首》和《浏阳河》等。

1976年—20世纪末期,是“文革”后,我国进入的一个前所未有的发展阶段。邓小平同志提出了“二为”文艺政策,鼓励文艺工作者在为人民服务,为社会主义服务的前提下,创作出更多更好的精神产品,为社会主义精神文明建设做贡献。改革开放也为中外音乐文化的交流提供了土壤和契机,钢琴音乐的创作也朝着多元、多轨、多向发展。这一时期的代表作品有陆华柏的《东兰铜鼓舞》;饶余燕的《献给青少年》;黎英海的《阳关三叠》;陈钢的《梁祝系列钢琴协奏曲》;储望华的《春江舟影》、《情歌》、《正月新春》、《在那遥远的地方》、《茉莉花》等作品。

《夕阳箫鼓》的创作年代正是处于“文革”时期的改编曲时代,黎英海先生曾谈到:“由于殷承宗钢琴伴唱《红灯记》和钢琴协奏曲《黄河》相继推上舞台‘文革’后期,钢琴改编曲这种形式在一定条件下,被允许存在,而且也是这一时期中国钢琴曲创作唯一可存在的形式。许多作曲家都开始尝试改编工作,当时是任务,要求我们改编一些古曲,我很喜欢这首琵琶曲,从1972年开始酝酿,写作时参考了许多琵琶曲,1975年第一次定稿,与其他四首改编古曲一并被人民音乐出版社出版。”^②

《阳关三叠》的创作年代处于改革开放初期,也受到了“文革”时期的一定的影响。但是,这两首黎英海先生精心创作的改编于古曲的作品都受到了时间的检验,深受人民的喜爱,是同时代作品中的精品。

^①王秋弘.谈中国主调钢琴音乐的发展[J].艺术教育,2006,(5):64.

^②杨锦.试谈钢琴改编曲《夕阳箫鼓》的演奏[J].沈阳音乐学院学报,2007,(2):164.



二、乐曲流变

（一）《夕阳箫鼓》的流变

关于《夕阳箫鼓》的流变，已经被很多前人研究过。这首乐曲原是一首琵琶独奏曲，又名《浔阳琵琶》或《浔阳夜月》，是一首抒情写意的琵琶文曲。最早约见于清代乾隆、嘉庆年间（约公元1736~1820）《鞠士林琵琶谱》手抄本，共七段，无标题文字。而在陈子敬琵琶谱传抄本列有“回风”、“却月”、“临水”、“登山”、“啸嚷”、“晚眺”、“归舟”等七段小标题。

在20世纪20年代，上海著名业余音乐团体大同乐会的郑觐文和柳尧章在汪昱庭传谱的基础上，改编为以琵琶领奏的丝竹合奏曲，更名为《春江花月夜》，并拟名“江楼钟鼓”、“月上东山”、“风回曲水”、“花影层台”、“水云深际”、“渔歌晚唱”、“洄澜拍岸”、“挠鸣远濑”、“欸乃归舟”、“尾声”十个小标题。自这以后，无论琵琶独奏曲，还是大小型民乐合奏重奏，都沿用《春江花月夜》这一曲名。

这首传世佳作现有移植改编的民族管弦乐曲《春江花月夜》、民族器乐曲《浔阳夜月》以及高亮改编的同名筝曲、殷飏改编的吉他独奏曲、刘庄改编的木管五重奏、陈培勋改编的管弦乐曲等形式，虽各有变动，但乐曲的发展线索均系一脉相承。我们注意的是钢琴曲《夕阳箫鼓》是作曲家黎英海先生基于琵琶古曲的基础上编创而成的。^①全曲分为引子、主题、七个变奏和尾声等十段，基本上保留了琵琶古曲的结构样式——变奏曲式，但各段均没有小标题。

2、《阳关三叠》的流变

《阳关三叠》又名《渭城曲》、《阳关曲》，是唐代著名琴歌。根据唐代诗人王维《送元二使安西》的诗谱写而成。唐代陈陶诗《西川座上听金五云唱歌》中有“歌是《伊州》第三遍，唱着右丞征戎词”之句，可见《渭城曲》亦用于唐代大曲《伊州》中。大曲歌词多采用五、七言绝句或截取律诗四句，以反复咏唱的叠唱方法，尽情发挥诗中意趣。《阳关三叠》乃是三次叠唱之意。《阳关三叠》谱入琴曲后，元代以前乐谱无存。明代初年龚稽古所编的《渐音释字琴谱》（1491年）收有《阳关三叠》琴曲谱为所见最早的谱本，但与唐代乐谱是否有关，无从考证。唐宋以来，

《阳关三叠》曾有许多唱法，现存琴歌谱有三十多个版本，共六种类型。它们在曲式结构上有些差别，曲调则大同小异。全曲曲调淳朴而富有激情，略带淡淡的愁绪，以同音反复作为结束音，强化了离情别意及对远行友人的关怀，与诗的主题十分吻合。其中流传最广的是明代的《新刊发明琴谱》（1530年），后经清代的张鹤所编

^①杨锦.试谈钢琴改编曲《夕阳箫鼓》的演奏.[J].沈阳音乐学院学报,2007,(2):164.



《琴学入门》加工整理,一直流传至今。全曲分三大段,基本上用一个旋律作变化反复,叠唱三次,故称“三叠”,每叠又分一叠加“清和节当春”一句作为引句外,其余均用王维原诗。后段是新增的歌词,每叠不尽相同。从音乐的角度说,后段有点类似副歌的性质。

当代作曲家王震亚曾据近代古琴家夏一峰演奏谱改编为合唱曲,并录有唱片。

《阳关三叠》除作为歌曲演唱外,亦经常作器乐曲演奏,其中以琴曲、筝曲、二胡曲较有影响。钢琴曲《阳关三叠》是黎英海先生在 1978 年根据古琴曲改编。

三、研究版本

(一)《夕阳箫鼓》的研究版本

黎英海先生创作的《夕阳箫鼓》有三个版本。1972 年,黎英海根据不同版本的琵琶谱和录音,取其之长移植到钢琴上,将《夕阳箫鼓》改编成钢琴独奏曲,收在 1981 年人民音乐出版社出版的《钢琴曲五首》中,这是最早的改编版本。这个版本基本保留了原曲的段落结构,在发挥钢琴特点的基础上对琵琶的演奏手法做了较多的模仿;1982 年,在中国音乐学院学报《中国音乐》上,黎英海先生又发表了 1975 年改编的另一个《夕阳箫鼓》的版本,此版本曲式结构更集中减少了对琵琶演奏手法过多的模仿,更加突出了钢琴的特点,便于表现音乐,比第一个版本更加成熟,后来又在德国出版;而殷承宗演奏的却又是另一个版本。后面部分与前两个版本一样,但前面缩减的很多,音乐意境展示不够充分。

在历史上一个曲子有好几个版本并不少见,对于这三个版本,黎英海先生本人更喜爱的是改编于 1975 年、发表于 1982 年版本,因此魏廷格先生在编著《中国钢琴名曲 30 首》时,根据作曲家的意见,于 1996 年人民音乐出版社出版发行了该版本。但是在实际演奏中,人们更多的还是使用改编于 1972 年、发表于 1981 年的版本。对此黎英海先生认为原因大概有三个:“一是人民音乐出版社出的东西影响较大,也容易找得到;二是这个版本出得早,人们弹惯了;三是这个版本中间的几段音乐,模仿琵琶较多,很多人觉得有特点,因而喜欢弹。”^①

由此可见作曲家在完成作品后,作品的生命力几乎就完全依赖于历史和人民的选择,因此本人在研究这首作品时即是根据改编于 1972 年、发表于 1981 年这个流传最为广泛、最受人们欢迎和喜爱的版本进行分析说明的。

2、《阳关三叠》的研究版本

钢琴曲《阳关三叠》是著名作曲家黎英海先生在 1978 年改编的,收录在 1981

^①苏澜深.探中华之乐 求民族之风——黎英海先生访谈录[J].钢琴艺术,1999,(1):4.



年人民音乐出版社出版的《钢琴曲四首》中。后又收录在 1994 年人民音乐出版社出版的《中国钢琴作品选》中。

改编于 1978 年、发表于 1981 年的版本是《阳关三叠》唯一的版本，本文即是根据这个版本进行分析说明的。

四、两首钢琴古曲改编曲地位和研究的意义

为了便于钢琴演奏与教学，我国相继出版的钢琴曲集有周广仁等编的《初级钢琴曲集》、黎英海的《中国民歌钢琴小曲 50 首》，还有《钢琴曲选 1949-1979》、《钢琴曲选（少年儿童）1949-1979》、《中国钢琴作品选》、《崔世光钢琴曲选》、《王建中钢琴曲选》、《储望华钢琴曲选》、《中国钢琴曲选 30 首》等等。直到 1995 年，由时代文艺出版社出版，魏廷格、李明俊、许民主编的《中国钢琴名曲曲库》，为钢琴演奏、专业及业余钢琴教育和中国钢琴作品的研究提供了一套相对系统的中国钢琴曲集。该书的前言中写到“本曲库的着眼点是民族风格、艺术性、钢琴化等几方面都很成功、基本成功或在中国钢琴曲创作史上留有某些足迹的作品。同时，力求风格、技法的多样性和广泛性。选曲的重点主要为 80 年代初以前的作品。……本曲库总计收入 95 部作品（含可单独演奏的曲目约在 140 首以上），分四卷出版。”贺绿汀老前辈为曲库题写了书名，周广仁先生撰写序言并校订英文目录。曲库中收集的都是经受过历史考验的优秀作品，经过编者与作者的核实、定稿，及在指法、奏法、表情记号等方面的精心加工，这套中国钢琴作品曲集可以说是一部最新、最确切可靠的版本。^①而在这本《中国钢琴名曲曲库》中由中国古曲改编的钢琴改编曲只收入了三首，即第一卷中黎英海先生改编的《夕阳箫鼓》、《阳关三叠》和第二卷中王建中先生改编的《梅花三弄》。

虽然黎英海先生的钢琴改编曲数量不多，但《夕阳箫鼓》、《阳关三叠》依据原曲素材创作而成，受到了中国传统音乐的影响，蕴涵着中国音乐文化的传统理念，堪称中国钢琴改编曲中的精品。作者遵循了艺术创作的特点，符合中国钢琴曲创作的规律，符合中国传统音乐审美要求，经历了广大欣赏者的审美心理和时间的考验，更关键的是它们与中国传统音乐文化紧密相连，带有鲜明的民族特质。在和声的民族化，织体的钢琴化，结构的严谨性，多声思维的运用，线性旋律的铺展，调性的转换等方面，都进行了大胆而有益的民族化探索，并且取得了很大成就。另外，这两首民族色彩鲜明的作品，不仅包含了西方钢琴曲的各种演奏技巧，还蕴藏了许多具有中国音乐特色的特殊演奏技法等待我们去探索去挖掘。要想在演奏中弹出浓烈

^①魏廷格 李明俊 许民.中国钢琴名曲曲库[M].北京：时代文艺出版社，1995 年第一版前言、序。



的“中国味”，就必须特别注重音乐意境和作品内涵的表现，深入了解中国民族审美意识和民族民间音乐文化的底蕴，不然，我们的演奏就会象一个不懂中国文化的外国人弹古琴一样，也许可以弹的动听，但却缺乏民族音乐的神韵。研究这两首充满中国文化与中国精神的钢琴作品，对于进一步深化中国钢琴作品的理论研究，发扬、传播我国悠久的音乐文化都将具有深远意义。

刘承华先生在《从文化传统看中西音乐传统的不同》一文中指出：“中国音乐被强行割断了与自身音乐传统、文化传统的联系，就会成为无源之水，无本之木。离开了文化这个文本，音乐就难以得到深刻的感受和阐释，难以见出丰厚的底蕴和活力，同时也使自身的发展失却本源性的根据和动力。”《夕阳箫鼓》前人已经做了大量的研究，但是从音乐文化的视角进行的研究尚少，而对《阳关三叠》的研究目前非常有限。本文着重从中国传统音乐文化的视角对这两首作品进行力所能及的研究，分析这两首作品创作上的艺术特色，从而更好的指导演奏和教学实践，并以期推动中国钢琴音乐的民族化进程。

第三节 中国传统音乐文化之精神

中国有着五千年辉煌的文明史，中国的文化博大精深，是世界上自成系统、独具特色的文化，中国的音乐历史同样的深厚悠久。中国的传统文化对传统音乐产生了巨大的影响，“音乐作为特定时代的生命表现，它总是特定文化的产物。离开了文化这个本体音乐就难以得到深刻的感受和阐释，难以见出丰厚的底蕴和活力，同时也使自身的发展失去本源性的根据和动力。”^①音乐的发展总是带有特定历史时代的影子，总是难以逃脱文化对它的影响。一定的程度上，文化的发展决定甚至制约了音乐的发展。

中国的音乐文化，生长在传统文化的土壤里必然地要受到传统文化的影响和制约。“一种艺术的独特的美植根于产生它的文化之中，文化是一个活的，具有无限生命力的一朵艳丽花朵”，“音乐的最本源的动力正是文化与生命。……生命是音乐的终极本体和最深层的动力，文化则是生命得以表现的一种方式。”^②任何有生命力的音乐必然是能较好地体现出这种音乐所扎根的文化精神的。

所谓的中国传统文化是指“中国历史上流传下来的，由思想家提炼出的理论化和非理论化的、并转而影响整个社会的、具有稳定结构的思维方式、价值取向、国

^①刘承华.中国音乐的人文阐释[M].上海:上海音乐出版社,2001.

^②刘承华.以文化激活音乐[J].人民音乐,1999,(11).



民品性、伦理观念、理想人格、审美情趣等精神成果的总和”。^①中国传统音乐是中华民族传统文化的重要组成部分,它反映出中华民族的伟大精神,体现了中华民族的情感、意志、力量和追求。但是,同时它也受到传统文化的影响和制约,而对中国文化影响最深的莫过于儒、道两家的思想了,儒道两家的思想构成了中国文化的两大主干。

一、音乐美的最高原则——“和”

“中和之美”是中国音乐永恒追求的目标,在历史上,儒、道两家的美学思想深深地影响了中国音乐。孔子曰:“乐而不淫,哀而不伤”(《论语·八佾》)^②,他要求音乐的情感表现要有所节制,适度而不过分,使音乐审美的内在情感体验与外在表现都保持在“中和”的状态;他在艺术审美与人生实践中所讲的“和”,是一种符合其“中庸”哲学思想的观念意识,具有“中和”的性质。《乐记》中指出:“大乐与天地同和”^③;魏晋时期著名文学家、思想家和音乐家嵇康(223—262)的美学论著《声无哀乐论》中阐明:据“自然之理”,求音声之“自然之和”,达“平和之乐”^④的审美观点;明末清初著名琴家徐上瀛所著《溪山琴况》(作于1614前)曰:“首重者和也”,并且很强调音乐要讲究“和、静、清、远、古、澹……”^⑤。可以看出,温柔敦厚的音乐之美是中国历代儒家文人的主要标准。道家则强调清静无为,讲求自然、逍遥和超脱世俗,老子曰:“大音希声”^⑥,由此可见,“中和”思想、“平庸”之美是揭开中国音乐审美的一把“钥匙”。

传统音乐“和”的取向是多方面的,既包含人与自然的“和”,也包含人与人的“和”,当然也有音乐内部诸要素的“和”,追求人与自然的“和”。

追求音乐内部诸要素的“和”,使中国传统音乐在音程配合、节拍、曲式结构等方面都有自己的特色。音程配合上,提出“角羽俱取,宫徵相征,参发并起,上下累应”(嵇康《琴赋》)。“宫羽相合,角徵参发”王维桢《赠天台蔡仲王琴赋》等。如琴曲《梅花三弄》用清澈的琴音、舒缓的旋律,营造出风荡梅花的意境,用按音、散音、抒情的旋律,通过切分、大跳等手法,表现梅花的孤傲姿态。两个主题,对比强烈,却十分和谐。节拍上,采用倍分体系,没有西乐的三倍分体系,常常运用散节拍,如“散-慢-中-快-散”,是乐曲留有必要的空白,引人遐想,创造出此时无

^①李宗桂.中国文化导论[M].广州:广东人民出版社,2002.

^②韦利(英译),杨伯峻(今译).八佾篇第三[A].汉英对照大中华文库论语[Z].湖南人民出版社/外文出版社,1999.26.

^③宗白华.乐记[A].中的音乐思想(二则).乐记论辩[C].

^④修海林,罗小平.音乐美学通论[M].上海音乐学院出版社,1994.第115页.

^⑤同1,第155-156页.

^⑥同1,第68页.



声胜有声的境界。曲式结构上,中国传统音乐具有多种变奏结构及曲式,统一中求变化,西乐则是以奏鸣曲为代表,变化中求统一。中国传统音乐的结构不同于西乐的精确计算,犹如国画,没有刻板的几何构图,重在写意,追求神似,达到了极高的美学境界。

中国传统音乐对“和”的重视,使中西传统音乐有着非常明显的差异:西乐重强度,中乐重深度,西方音乐的魅力在于它那强烈的震撼力。聆听西方音乐,受到震撼的不仅是心灵,而且还有自己的全部感官和整个身体。例如,施特劳斯的圆舞曲《蓝色多瑙河》,其旋律的轻柔优美和谐,不是使你沉静下去,而是使你顿然产生翩翩起舞的冲动。中国音乐的魅力在于它带给你身心的陶醉,恰如清代叶燮在论诗时所言:“诗之至处,妙在含蓄无垠,思致微渺,泯端倪而离形象,绝议论而穷思维,引人于冥没恍惚之境”。

以“中和”的音乐思想为标准,就必然强调“大乐必易”反对“繁声促节”,追求弦外之意,音外之乐,就是指所谓的“意境”。这已经是中国音乐所特有的追求,并以此为最高的审美准则。中国当代著名美学家、哲学家、诗人宗白华先生在书中说到:“世界是无穷尽的,生命是无穷尽的,艺术的境界也是无穷尽的^①。”魏晋时期的陶渊明曾说“但识琴中趣何劳弦上声”。《溪山琴况》曰:“希者,至静之极,通乎杳渺出入无”^②。王国维在《人间词话》里曾这样评价意境:“古今词人格调之高,无如白石。惜不于意境上用力,故觉无言外之味,弦外之响,终不能与于第一流之作者也^③”。这种只能意会而不能言传的境界,被称之为“弦外之意”,达到超越物质不受现实羁绊的精神境界。意境的追求不仅体现在音乐里,在中国绘画、诗词等其他艺术形式中也有相同或类似的表现。因此,在中国艺术审美观念中,虚与实之间强调虚有与无之间强调无;远与近之间强调远;浓与淡之间强调淡;动与静之间强调静。无论佛教音乐、道教音乐还是古琴音乐,一般都离不开“远、虚、淡、静”四个字;同时,在演奏中国音乐时还需要注意“有神有形,形神兼备”,这些都需要演奏者在长期的演奏中不断去探索。

二、音乐美的最高境界——“虚”

中国传统音乐追求含蓄美,视虚实结合,阴阳相辅,意象共存为最高艺术境界,这种观念是道家思想的产物。道家创始人老子主张“淡兮其无味”,“大音希声”。庄子进一步发展了这一思想,主张:“视乎冥冥,听乎无声。冥冥之中,独见晓焉,

^①宗白华.美学散步[M].上海人民出版社,1981,第68页.

^②同1,第161页.

^③同1,第169页.



无声之中，独闻和焉。”这种见解发展了《乐记》的“音由心生”的观点，注重心灵体会自然、人生、社会，强调心的作用，是对儒家过分强调礼乐教化功能的校正。这种重视内心感悟的审美取向不仅影响了传统音乐美学，也符合当今“欣赏即是再创作”的认识，给欣赏者留下了想象空间，至今仍有较大的美学价值。

中国传统音乐和西方传统音乐一样，都要表现一个思想，这是一致的，但是他们的思想的意义取向则很不相同。西方音乐的思想往往趋向于表现“实有”，制造“意义”；中国音乐则趋向于展示“虚无”，取消“意义”。西方文化中，自然始终是作为一个有意义的实体存在的，故倾向于对大自然进行观察、研究，试图揭示其奥秘。所以，西方音乐总是实在、固定而且明晰，很少有空灵的效果。再加上西方音乐纵横交错、网状铺叠的织体，更加重突出了它的实在性。中国音乐则不同，中国音乐即使在表现一个实在的对象，这个对象也往往不是乐曲的真正核心，乐曲的魅力主要不是来自对象本身，而是在表现对象的旋律进行中所创造的特殊韵味和营造的疏阔、空灵的意境，使人听起来有一种“荡胸涤腑”的感觉。台湾学者唐君毅在《中国文化之精神价值》一书中指出：“以愈少之物界形式，表现愈多之精神境界，而堪为人文精神藏休息游之所，其价值宜为最高。”这种含蓄美恰恰体现了东方文化的神秘之处。

由于以“虚”为音乐美的最高境界，所以在实践上，中国传统音乐常运用旋律把主题表现得抽象、虚幻，不同于西方音乐借助和声、复调、配器，把主题表现得具体、逼真。可以说，西方音乐主要表现为“深刻”，中国音乐则表现为“深邃”，其内容和效果都很不相同。西方传统音乐的深刻主要是指音乐中所体现出的思想和情感。其结构重逻辑、冲突，音乐时值建立在理性思维上；中国传统音乐追求幽婉、深邃、含蓄、淡泊，其时值建立在心理感受之上，西方音乐的“深刻”是静态的、固定的、明晰的，理性的；中国音乐的“深邃”是动态的、游移的、无意精确鲜明、它不可以诉诸理性，而只能借助于悟性、直觉，它是主题之外的一种审美特质。

西方音乐的魅力在于它那强烈的震撼力和裹挟力，而中国音乐的魅力在于它只给你深深的陶醉，甚至是超越听觉感官而直接作用于你的心灵最深处，它的美感状态完全是内在的陶醉和玩味。贝多芬《第三交响曲》的深刻性来自于乐曲中与命运抗争的主题，来自作者对时代的敏锐的把握和完美的再现；而《梅花三弄》的深邃性来自作者对梅花的高洁气质的理解和感受，并用从容的节奏、旋律、以及晶莹、清脆的音色将其表现出来。

三、音乐美的最佳情趣——“韵”

“韵”是中国传统音乐的灵魂，是中国传统音乐独有的审美取向。中国最早出



现“韵”这一范畴,是出现在南朝画家谢赫的《古画品录》的序言中,但作为中国美学最高范畴的“韵”是在宋代正式出现的。在中国艺术中,“韵”相当于西方艺术中的“美”,是美学的最高范畴^①。

传统音乐的乐音,本身会有或多或少的润音(即“音腔”),润音或在音前,或在音后,或“去而复返”,使乐音的音高、音色、力度发生一定的变化,这在一定程度上使音乐在“大音希声”、“大乐必易”的前提下增加了表现力,此种音腔,即是“韵”。这种“韵”,在戏曲、民歌、民族器乐曲中普遍存在,并且由于艺术家个性、修养不同,由于润腔方式的不同,形成了众多门派、各具特色。难怪一位美国音乐家感慨说:“世界上节奏最发达的是非洲,旋律最发达的是印度,音色最发达的是中国。”这种“韵”,“是乐音最深层次的润饰,是思想情感细微变化的结果,是音乐思维最细腻的表现,是(主音)曲调以外的‘神来之笔’。”^②“意韵萧然,得于声外”确实是中国音乐所竭力追求的最高境界。^③

由此发展出中国传统音乐在记谱、演奏上的特别之处。中国古谱只记骨干音,演奏、演唱上,注重因时因地地发挥创造,形成了弥足珍贵的即兴音乐演奏传统。

中国传统音乐与西方音乐一样,都涉及到主客关系,涉及到自我的情感表现和对象的描写这两个方面。西方音乐的价值尺度以“真”为旨归,总在对外部世界的再现和对自我心灵的表现这两者之间摆动,少有别的追求。其音乐,大多是理智、冷静地模仿自然,给人知觉上的真实感。中国传统音乐则不同,它不是单纯的表现,而是超越再现和表现之外的一种新的方法:写意。通过对音色的处理和音列的起伏变化诠释生命的律动和自身的韵味,这是对内在生命律动的深入体验、感受、捕捉和表现,是中国艺术的本体,是中国音乐所竭力追求的最高境界,也是中国传统音乐魅力、情趣所在。

^①刘承华.中国音乐的神韵[M].福建人民出版社,1998. 147-148.

^②唐朴林.华乐魂——中国传统音乐美学要旨[J].天津音乐学院学报,2006(2).第 68 页.

^③刘承华.中西音乐美感特征的比较[J].中国音乐,1994,(2):14.



第二章 黎英海古曲钢琴改编曲的创作特色

第一节 新乐古题、启发联想——文学性标题的引用特色

标题音乐是“通过语义信息使人们对特定音乐信息作有约定的有意定向联想,从而间接表达具象、概念和情节内容。标题和语言文字的题示是其主要形式之一。”^①文学作品的标题往往确立着作品的思想、内容、主题、意境等。音乐没有文学语言文字那种直接用具体概念来表达思想、内容、人物、情节的方式,但音乐往往借用文学标题的方式,对音乐的思想、内容等,作一些文学性的表达或提示。

在西方,“标题音乐”(Programme Music)的术语是有作曲家李斯特(1811—1886)提出的。他给标题所下的定义是:“作曲家写在纯器乐曲前面的一段通俗易解的话,作曲家这样做是为了防止听音乐的人任意解释自己的曲子,事前指出全曲的诗意,指出其中最重要的东西。”^②标题是对乐曲的命名或是其主题的提示,它要清楚地表明音乐再现某些事件的观念。但是非常重要是如何理解音乐中的“再现”。

首先,“再现”(representation)和“表现”(expression)是不同的。一幅画,可以再现一个主题,也可以表现倾向于主题的情感,而再现一个主题是给予一种描写或指出主题的特征。这种描写可能并不伴随一种情感的表达。进一步说,情感的表现也并不一定伴随着再现。在音乐作品中,是否可像文学作品那样再现主题,或按照绘画作品和文学作品的再现方式来再现主题呢?本人认为,很难清楚地说明音乐能够直接再现事物。

中国古代标题音乐的传统,可以说始于琴曲。大多数琴曲的标题或曲名都有内容的解题,其中包含着一些历史故事、人物、情节、意境等。可以说,琴曲的标题音乐形式成为中国音乐中的重要历史传统。因此,中国作曲家无需像西方作曲家李斯特那样刻意提出一个“标题音乐”的概念。当然,中国音乐也没有西方音乐中的“纯音乐”或“绝对音乐”(absolute music)的概念。这似乎体现出两种文化音乐主体美感思维方式存在一定的差异。管建华先生认为:比较中西方“标题音乐”思维表现方式的不同点,有三点是十分突出的。其一,中国音乐注重文学性的历史传统与西方不同,如诗词曲的传统。在唐代和宋代时期当中国音乐文学处于发达时期时,欧洲则处于中世纪文艺复兴时期,巴洛克正处于“纯”的多声音乐结构发展时期;

^①叶纯之 蒋一民.音乐美学导论[M].北京:北京大学出版社,1988年第1版,第143页.

^②中国大百科全书·音乐舞蹈卷.北京·上海:中国大百科全书出版社,1989年4月第1版.



其二,中国的标题音乐结构、内部并没有形成像西方浪漫主义标题音乐中那种,以音乐主题动机等代表人物、情节、故事的逻辑顺序的展开关系。20世纪,中国的音乐作品如小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》或交响诗《嘎达梅林》等,明显地是在西方浪漫乐派标题音乐影响下出现的;其三,西方标题音乐中主要以音乐主题概念“再现”对象的方式,在逻辑上与其“纯音乐”中的音乐主题概念展开方式相同,相对而言,中国标题音乐偏重于采用某种“表现”方式,或者说是倾向一种情感的表达方式。而“诗情画意”可能算是对中国标题音乐表现特征的一种典型概括。^①

实际上,中国的传统器乐作品中几乎没有纯粹写实的,因为写实的目的是为了以景抒情和借物咏怀,同时写意性作品虽重在抒情,但也或多或少地用写实手法达到借景抒情的目的。所以,我国许多优秀的传统乐曲常常是以景抒情、情寄于景,达到情景交融之妙。如华彦钧的《二泉映月》抒发了作者顽强和自傲的生活意志。古琴曲《流水》通过描绘流水铮铮的小溪和波涛澎湃的江河,抒发作者热爱祖国壮丽河山的真挚感情。

在不同文化中,音乐的审美认知和完形也是通过其他艺术的相互影响作用来完成的。中国古代有关描绘音乐的诗歌,正好起到了音乐的艺术完形作用,并表现了中国音乐创作、欣赏、认知中诗境、情境、画境、意境的完形统一。《阳关三叠》让人不禁联想到唐代诗人王维的《送元二使安西》,而《夕阳箫鼓》则把人带入张若虚笔下《春江花月夜》的美好、深邃的意境中。

我们知道了钢琴曲《夕阳箫鼓》历经琵琶独奏曲——民族管弦乐曲——钢琴独奏曲的发展历程,那么黎英海先生为什么在《夕阳箫鼓》、《浔阳琵琶》、《浔阳夜月》、《春江花月夜》这些古曲流传过程中的曾用名中选择了《夕阳箫鼓》作为他所改编的钢琴曲的曲名,而不是用其他的名字或是创造一个新的曲名呢?

《夕阳箫鼓》这个标题,最先使人能够联想到马致远小曲《天净沙》中的名句“夕阳西下,断肠人在天涯”和汉武帝《秋风辞》中的“箫鼓鸣兮发棹歌,欢乐极兮哀情多”,并引发对人生的感慨。其次,《夕阳箫鼓》的标题可能出自宋代诗人徐元杰《湖上》:“风日晴和人意好,夕阳箫鼓几船归”诗句。若综合大小标题文字来理解,是一首描述人们郊游山水之间,在朔日前后的傍晚,浔阳江上,在夕阳的斜照下,波光粼粼,岸边鼓楼的钟鼓声交奏齐鸣,回荡在江面上,山水相连,渔翁乘兴而歌,悠然自得形象,创造性地勾勒了“夕阳无语、箫鼓有情”的音乐意境。

《浔阳琵琶》或《浔阳夜月》标题,引用唐代著名诗人白居易《琵琶行》长诗中的“浔阳江头夜送客,忽闻水上琵琶声”这一诗句来题名。白居易的著名长诗《琵

^①管建华.中国音乐审美的文化视野[M].北京:中国文联出版公司,1995,264页.



琶行》一直都深受历代文学爱好者们欣赏和推崇,对后世人们影响极大。这两个标题,有可能暗示着琵琶演奏家李芳园对这首乐曲的理解,有着某种“触景伤情”的意味,正所谓“江天一色无纤尘,皎皎空中孤月轮”。

《春江花月夜》曲名虽是由郑觐文、柳尧章拟定,但最早是由陈后主陈叔宝作《春江花月夜》词,太常乐官为之配曲的“吴声歌曲”。而“春江”一词,有着历史悠久的渊源,春江是春申江简称。战国时期,楚国有位春申君姓黄名歇,以游学博闻,曾修治“黄浦江”(今上海的黄浦江),老百姓们为了纪念他,把“黄浦江”称为“春申江”或“春江”;而郑觐文、柳尧章都在黄浦江附近居住,面对春江景色而引起的体会感受和偏爱,故启用《春江花月夜》此名。

黎英海先生选择《夕阳箫鼓》做曲名,一是由于取题于最古老的琵琶曲曲名,“新乐古题”,保留了古曲的韵味。二是由于这首钢琴曲在改编之前,作者“事先研究了能够找到的不同版本的琵琶谱和录音,取其之长移植到钢琴上。”^①由琵琶曲改编,所以沿用琵琶曲的曲名。三是笔者认为《夕阳箫鼓》比《春江花月夜》更为抽象,更容易使演奏者和听众发挥自己的想像力去演绎和理解作品。

另外我们要注意一点,这整首乐曲中没有采用原曲的分段标题,全凭音乐自身说话。但是钢琴曲的音乐却分明让人感到受到了分段标题的影响,音乐实际上又是围绕分段标题的意境而展开的。

《阳关三叠》的歌词出自唐代诗人王维(699—759)《送元二使安西》诗:“渭城朝雨悒清尘,客舍青青柳色新。劝君更尽一杯酒,西出阳关无故人。”古琴曲《阳关三叠》属于琴歌类,有唱有奏,歌词就是唐朝诗人的著名诗句。因为有歌词的缘故,让人更容易理解这首琴歌的韵味,产生丰富的联想,留下深刻的印象。黎英海先生选择继续使用《阳关三叠》做曲名,古韵十足。

第二节 行云流水、浑然天成——旋律的线条美特色

旋律是音乐的灵魂,在诸多音乐语言中也是最鲜明、最易被人感知的因素,旋律是中国传统音乐内容的基本存在与陈述方式,是传统音乐得以传承繁衍与发展新的主要依据。^②在广博精深的中国传统音乐中,旋律是最主要的表现手段之一。仅仅依靠旋律线条就能较好地揭示特定的内涵,抒发特定的情感。

几千年来,中国音乐体现出一种线条形的民族音乐思维特点,强调横向的独立性,注意旋律线条的表现力。音乐中的线性思维,以思维的渐进演变为原则,着重

^①苏渊深. 探中华之乐 求民族之风——黎英海先生访谈录[J]. 钢琴艺术, 1999, (1): 4.

^②陈旭. 钢琴弹奏音色谈[J]. 钢琴艺术, 第 23 页.



于音乐横向的流动与变化,讲究线条的流畅和结构的连贯。^①

传统音乐中旋律常常代表了音乐的主体,甚至可以说是音乐的全部。在这里单音音乐发挥出最大的表现张力。音乐理论家李西安在《中国民族音乐美学三题》一文中着重谈到中国特有的“线性艺术”,“体现在音乐中就是旋律,是纵观几千年音乐史、主宰一切的旋律艺术”。形成中国线性旋律思维的原因,是由中国长期的独特的音乐文化传统和审美心理所决定的。以线的方式概括宇宙万物,以线的方式抒情表意,纵观传统的中国艺术,无论是建筑、绘画、书法,还是音乐。戏剧、舞蹈,都十分注重线条美。这些艺术门类用不同的艺术手段、不同的表达方式,追求着一种共同的精神,就是要体现曲折盘旋,飘逸流丽的“线的韵律”。

钢琴曲《夕阳箫鼓》和《阳关三叠》直接引用了同名古曲的旋律。优美典雅的主题旋律在整首乐曲中贯穿始终,给人以古朴清新之感。

一、环环相扣,层层递进——“承递”式旋法的运用

《夕阳箫鼓》主题的发展手法极具特色。整个主题由核心(前两小节)作五声音阶式自由模进和变化发展而成,旋律线以平稳的波浪状迂回下行,更有趣的是各乐句和各乐节之间的首尾,全部以同音相连,像链子似地环环相扣,这就是民间所称的“连环扣”,专业上叫做“承递”。下面谱例1和谱例2分别是乐曲《夕阳箫鼓》主题旋律和变奏一的旋律。

谱例1

《夕阳箫鼓》



谱例2

《夕阳箫鼓》



这些旋法的使用始终贯穿全曲,形成此曲旋律线形运动的重要特点。

二、万变不离其宗——“合尾”式旋法的运用

西方音乐重要的乐思常出现在句首,即主题首部。而中国音乐则恰恰相反,在乐段或乐句的尾部常会在全曲中多次出现恒定不变的材料,即乐曲的“核心乐思”。我国民间称其为“合尾”。合尾的手法在我国传统音乐中经常使用,它可以表达“万

^①代百生.根据传统乐曲改编的5首中国钢琴曲的艺术特色[J].黄钟,1999,(1):96.

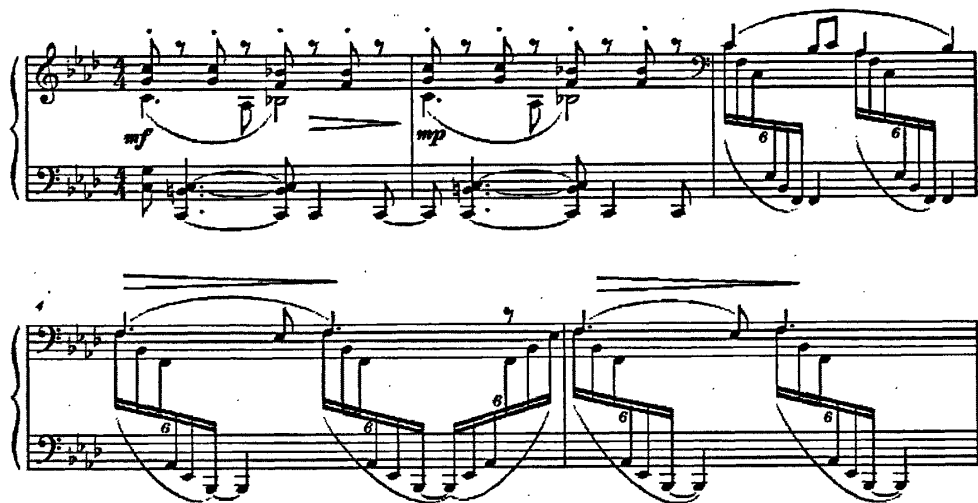


变不离其宗”的意思，在音乐结构中，产生内聚力作用。

谱例 3 是《阳关三叠》的 11—15 小节。这里旋律以五声音阶商调式为基础，多用级进进行，每个句末旋律则用了同音进行，使音乐更加含蓄、真挚。不断的同音反复，似有千叮咛万嘱咐的意思，加强了离别的痛苦心境的表达。

谱例 3

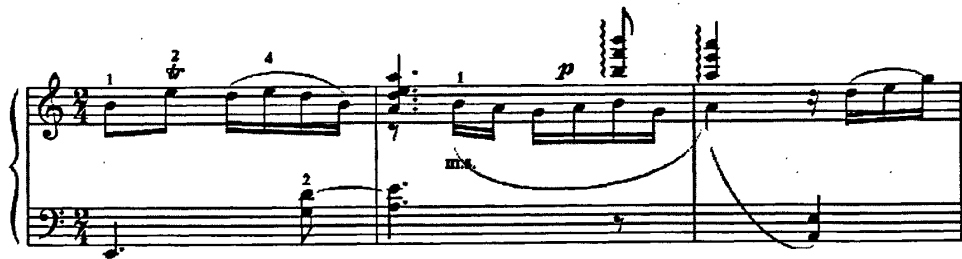
《阳关三叠》



《夕阳箫鼓》中的恒定句尾更为鲜明。谱例 4 是乐曲的结束句。在各个变奏段落中，不管如何变化始终用此同一旋律作结尾。

谱例 4

《夕阳箫鼓》



三、气若体骨，韵为风致——极富装饰性的旋律线条

中国音乐非常重视音乐旋律线的表现力，大量以五声音调为基础的装饰性旋律线，成为中国音乐旋律展开的重要基础。改编曲中改编者充分发挥钢琴的自身特点，运用多种装饰手法，使旋律细腻化、动感化，加强了旋律线条的韵律感和节奏感。

下面的谱例 5 是《夕阳箫鼓》变奏二的开始部分。这里以一个长颤音引入，节奏较为自由，穿插于旋律线中的颤音使曲折婉转的旋律线条进行更加流畅自如。左

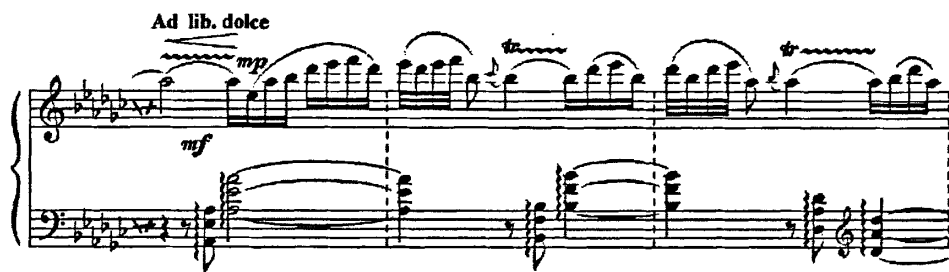


手配以空五度滑音,使音乐更为舒展。

另外多声装饰也是较常用的一种装饰性手法。这里所说的多声结合不同于西方以和弦纵向构成的和声系统。它既不存在和弦功能与色彩的连接,也不存在和声学声部之间不能相互超越的规则。

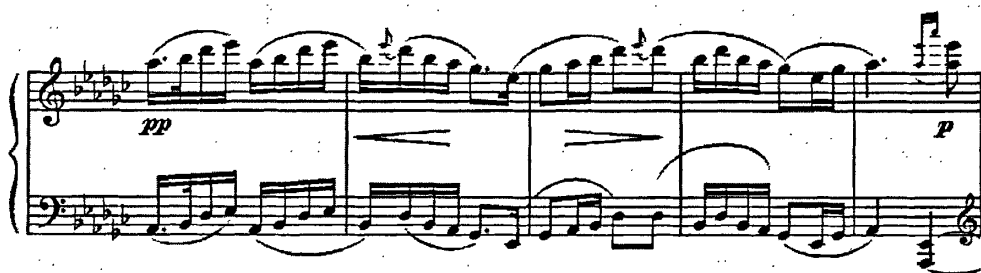
谱例 5

《夕阳箫鼓》



谱例 6

《夕阳箫鼓》



谱例 6 是《夕阳箫鼓》变奏三中的旋律。典型的琴箫合奏。低声部深沉刚毅,高声部暗淡而柔美,尤其高声部的倚音使乐意更富箫的气质。《夕阳箫鼓》这首古曲钢琴改编曲中类似上例这种以琴、箫、琵琶、筝、古筝等不同的乐器的组合方式出现的范例很多,既丰富了音响效果与色彩,也增强了音乐的立体感。正如我国民间对这种多声装饰的生动描绘:“二胡一条线,笛子打打点,洞箫进又出,琵琶筛筛匾,双清当板压,扬琴一捧烟”。^①

第三节 量体裁衣、匠心独运——和声语汇的民族化特色

“中国音乐在民歌、说唱、戏曲、器乐曲中存在大量以五声音调为基础的装饰性旋律线,这成为中国音乐旋律展开的重要基础,多种装饰手法,使旋律定型化、变形化、模式化、细腻化、节奏化等,加强了旋律线条的韵律感和节奏感,这也正

^①蒋箐 管建华 钱茸.中国音乐文化达观[M].北京:北京大学出版社,2001.1月第1版.188页.



好填补了没有西方和声立体结构陪衬的大面积‘空白’。”^①那么黎英海先生在改编这两首古曲的时候是如何使和声语汇民族化，更好的烘托和突出线性旋律的呢？

对于《夕阳箫鼓》的和声民族化特点，谢红在《钢琴曲〈夕阳箫鼓〉艺术手法探微》（《中国音乐》，2003年第4期，第108页）中做了较为深入的研究。她认为此曲主要的和声手法有：

（1）用五声调式基础上的“空五度根音旋律位置原位和弦”代替完整的三和弦。

（2）“琵琶和弦”的运用。

（3）“平行五度低音旋律带”的运用。

（4）和弦附加音的运用。

（5）极具特色的终止式。

笔者认为其中最具特点的是和弦多用“四度、五度叠置”并常用琶音的音型来表示。黎英海教授是探究和发展中国多声部音乐语言的突出贡献者。他用四、五度的空泛和音并吸收琵琶、古筝等民族乐器演奏法的特点以旋律自身引出诗情画意，体现出中国传统的“天人合一”的美学思想。而织体则多将和弦内加上调式中的自然音，采用分解式、流动音型来表现，使其旋律化。中国古曲表现在旋律线条中，曲调的起伏走势和抑扬顿挫都有着独特的内涵；钢琴宽阔深厚的表现力在音乐的传递中对其起着推波助澜的作用，强化了古曲的表现力，并以此冲击着听众的审美活动。这样更好的烘托和突出了线性旋律，使中国传统音乐在西洋乐器钢琴上进一步延伸和发展。也体现出了黎英海先生对改编这首乐曲的想法“不只是想把琵琶曲移植成钢琴曲，而是想为中国钢琴音乐增添新的曲目。作曲家的任务之一是怎样把中国传统音乐中的精华，用现代人的观念，按照现代人的欣赏习惯和需要，创造性地重新编写，以便使他们在更广泛的范围内流传下去。”^②

如果说旋律是关于音乐材料横向进行、贯穿发展的学科的话，和声则是关于各个声部纵向结合、立体架构的学科。音乐作品中，和声的选择与运用直接影响着作品的艺术表现力与反映内容的深度，也直接决定着作品的风格与流派。^③在这三首中国古曲钢琴改编曲中，改编者根据内容及音乐韵味的需要，综合运用了传统的功能和声和民族的色彩和声——空五度和声、二度四度叠置和声、四度五度叠置和声，以及附加二度、六度和声等等。作曲家通过精巧的构思和卓越的创作技巧，运用西洋键盘乐器模拟民族乐器的音色、音响，使其具有浓郁的民族风格特征。下面从和

^①管建华.音乐与绘画[M].北京:北京大学出版社,2001.187.

^②苏澜深.探中华之乐 求民族之风——黎英海先生访谈录[J].钢琴艺术,1999,(1):4-9.

^③陈旭.中国钢琴音乐的创作及其启示[J].音乐研究,2001,(4):99.



声结构、和声进行及终止式三方面做简要分析。

一、和声结构

(一) 空五度和弦

重复根音的空五度和弦，如同三和弦省略三音，和声功能被冲淡了。这是《夕阳箫鼓》中使用最多的和声手法。像引子里的主题核心，变奏三，变奏五后半部分，变奏六全部以及尾声等等。有时以柱式和弦形式出现，有时以平行进行的方式、分解琶音形式出现。

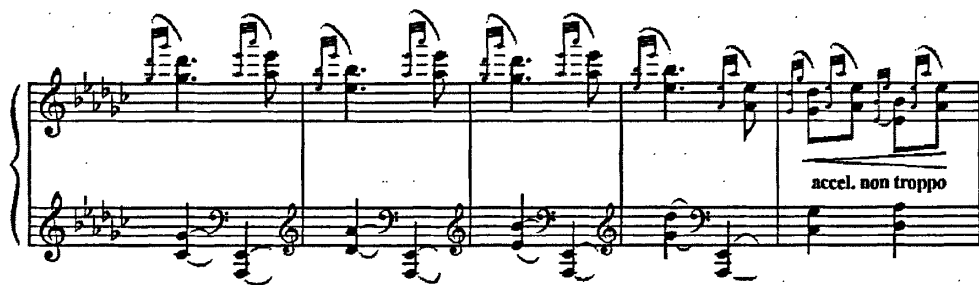
谱例 7 是《夕阳箫鼓》变奏二。这里将原来的 II、IV、VI 和弦的三音也就是民族调式中所说的偏音省略了，重复根音变成 II、VI、II 和弦，与上方婉转的五声性旋律音调相融合，淡化了功能进行。

谱例 8 是《夕阳箫鼓》的变奏三。持续的平行五度以及空五度，模仿了古琴低音区深沉的音响。

谱例 9 是《夕阳箫鼓》的变奏六。运用空五度分解和弦琶音，旋律音分别在两手的拇指上奏出，旋律非常鲜明，同时也就淡化了和声的功能性。

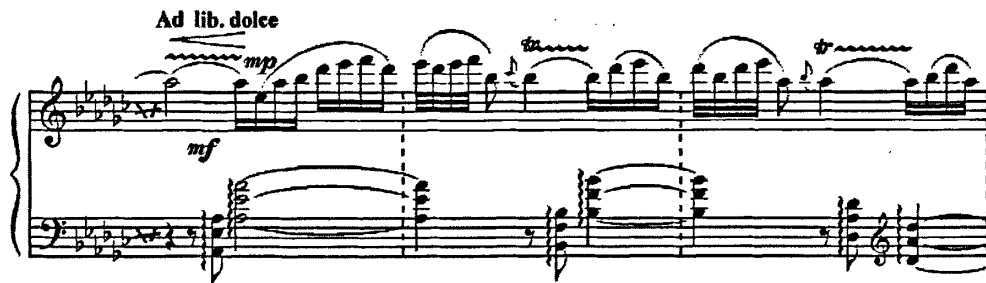
谱例 7

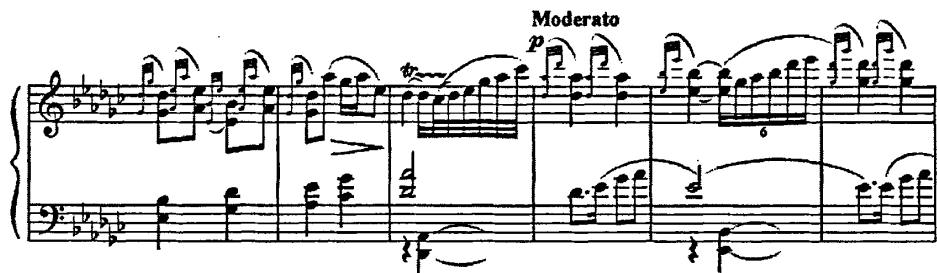
《夕阳箫鼓》



谱例 8

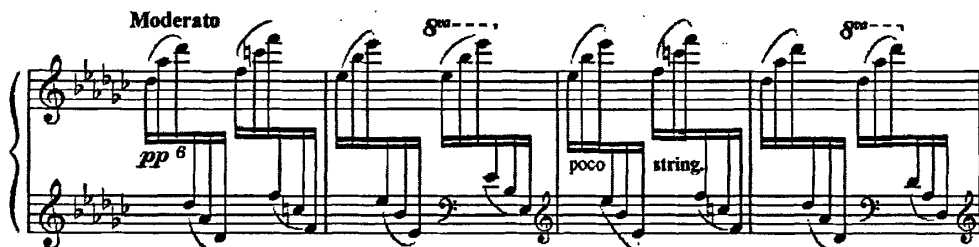
《夕阳箫鼓》





谱例 9

《夕阳箫鼓》



省略三音后，三和弦原有的功能意义不会改变。抹去了偏音（三音）的半音倾向后，和弦音响显得特别空灵、协和、纯净。这种和弦的运用，保证了五声调式和声的功能性、色彩性与“纯洁性”，朴素、清纯、透明、“一尘不染”的感觉，与宁静的大自然相协调，是高明而新颖的和声手法。

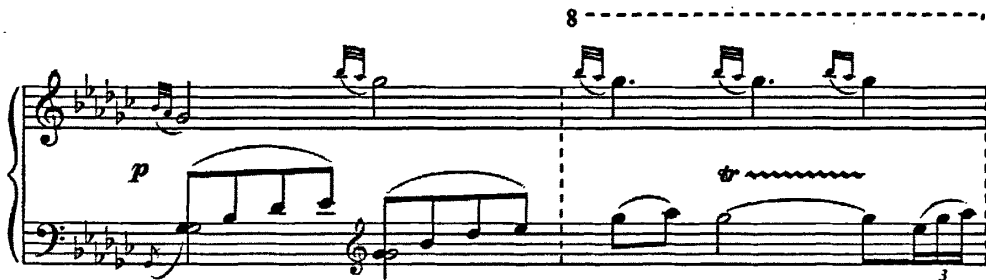
（二）附加音和弦

附加音和弦与五声性音调的和声风格是非常相适应的，有效地冲淡了三度结构的功能意义色彩性很浓。在这两首乐曲所有的分解和弦伴奏音型中，毫无例外地一律带有一个大二度或小七度附加音，没有一个“完整的三和弦分解伴奏音型”。改编者的意图可能在于：回避“完整的三和弦分解伴奏音型”可能带来的欧洲传统和声的“洋味”，用附加音来维护五声调式和声的纯朴风格和民族音乐韵味。

如谱例 10 是《夕阳箫鼓》的引子部分，同样也是附加六度音和弦，只是以分解和弦形式出现，柔化了三度音响，更富有民族情调。

谱例 10

《夕阳箫鼓》





(三) 琵琶和弦

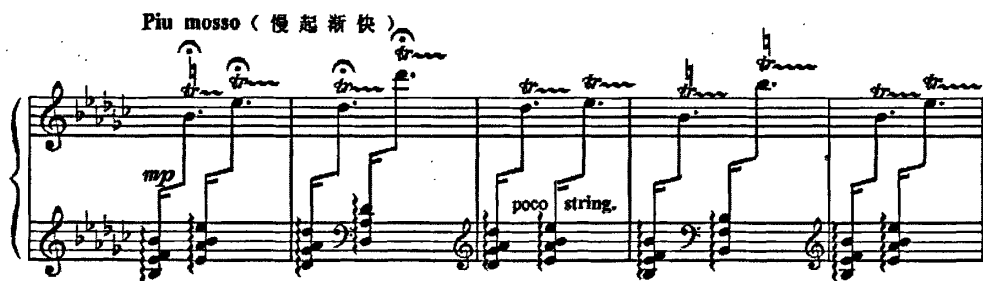
在琵琶演奏中,常用“扫弦”奏法来演奏以突出节奏性强声效果,很有气势,但并无较大的和声意义。本曲改编者干脆把它作为一个具有中国风味的独立而又新颖的和弦模式来运用,在不同的级别上赋予它不同的功能色彩,形成了非常好的和声效果。这个既协和又不协和、即稳定又不稳定、既有钢琴音色又有中国风格的新颖和弦,因其轻度的不协和感,正好和纯净而又协和的“空五度和弦”配套使用,是一种匠心独运、具有创新意义的和声手法。

这类和弦由于包含了大二度(小七度)音程,本身就具有五声音阶的音调特点,有很强的色彩性和描绘性,所以在听觉上很容易冲淡三度结构的音响特点。

《夕阳箫鼓》中琵琶和弦的使用非常频繁,有以柱式和弦形式出现的,但更多的则是以分解琶音形式出现。

谱例 11

《夕阳箫鼓》



谱例 12

《夕阳箫鼓》



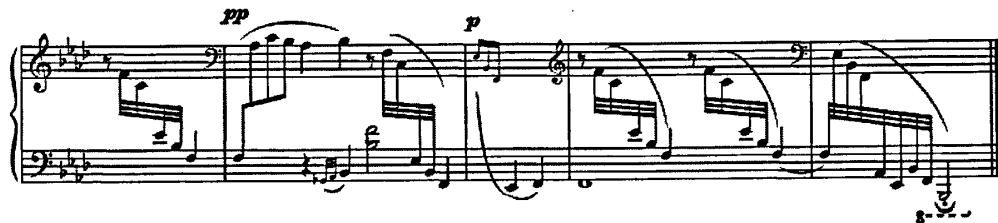
谱例 11 中左手的琵琶和弦运用了滑音的形式,犹如琵琶的扫拂,发声铿锵有力。而谱例 12 则是运用了波浪式的分解琶音音型,类似于民族乐器弹拨乐的“滚拂”,与上方旋律融合在一起,使音乐更加活跃、流动。

谱例 13 是《阳关三叠》的尾声部分。其中作曲家同样成功地使用了四五度叠置和弦、双四度叠置和弦和相差二度的双五度叠置和弦。减弱了和弦的功能性,强化了民族音乐色彩。



谱例 13

《阳关三叠》



二、和声进行

作曲家在改编时,和声进行不象大小调功能和声中那样强调其功能性,而是注重和声进行的色彩性、与旋律线条之间的融合性。和声进行遵循中国五声调式的特点,多用大二度、小三度根音强进行以及平行四五度的和声进行,形成较强的民族化和声语汇,在听觉上使其更加符合中国传统音乐的审美标准。

(一) 平行四五度和声进行

在两首乐曲中平行四、五度的和声进行都颇为典型。

如在《夕阳箫鼓》中就常运用到平行五度旋律带,如果只用单音,音响过于单薄;如果用八度低音,又缺乏功能色彩,正好用平行五度旋律带使高低两声部中有三个音的和声音响。

谱例 14

《阳关三叠》



谱例 14 是《阳关三叠》的第 10—12 小节。右手以平行四度在上方奏出旋律,左手以平行五度作呼应。两手衔接紧密,音乐进行听起来更有推动感。右手的进行似乎有收尾的感觉,而左手的介入则将音乐推向另一个乐句。

从以上几例的分析我们可以看出,和声进行的功能意义已经不再那么重要,和声完全是从旋律之中派生流淌出来的,与旋律优美和谐地融合在一起。

(二) 根音进行多用大二度、小三度

由于三首钢琴改编曲改编时都保留了原古曲的五声性音调,当在键盘上作多声处理时,为了保持民族音调的特点,和声进行中也多用大二度、小三度,使其更符合民族五声音阶的规律和特点。



谱例 15

《夕阳箫鼓》



谱例 15 是《夕阳箫鼓》的变奏一里的乐句，作曲家将原曲的 G 宫调式改变为降 G 宫调式，左手的和声根音进行遵循了五声音阶的进行规律，与上方的五声音调旋律相呼应，突显了作品的民族性。

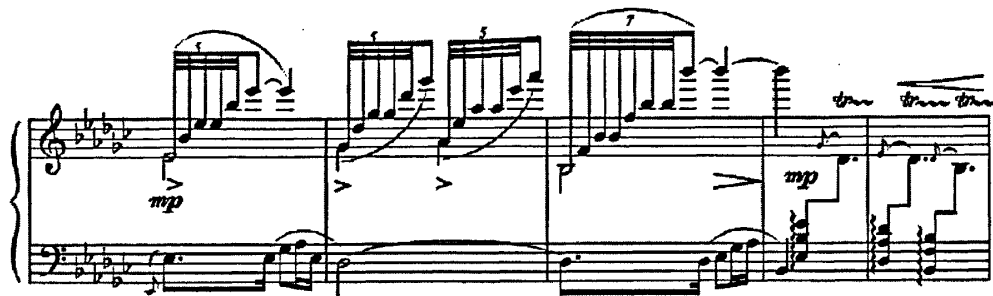
三、终止式

在传统大小调体系的和声中，终止式的和声进行通常以下属—属—主的和声序列终止，从而确立调式调性。而在我们民族五声性旋律中，各级和弦都可以进入主和弦构成终止。严格地说这两首中国古曲钢琴改编曲都没有和声功能进行式的明确终止式。由于两首原曲均是古曲，结构较为松散，尤其是古琴曲《阳关三叠》，不同的流派、不同的演奏家，对于琴曲的诠释更为随意，结束也是随情绪的发展即兴而止。这两首由古曲改编的钢琴曲，都有较长的尾声。

《夕阳箫鼓》的尾声是自由的慢板，恬静而幽雅。作品中每段的终止都用了同一个旋律进行，尾声也不例外，民间音乐中称为“合尾”，在听觉上给人一种结束感，在心理上给人一种归属感。

谱例 16

《夕阳箫鼓》

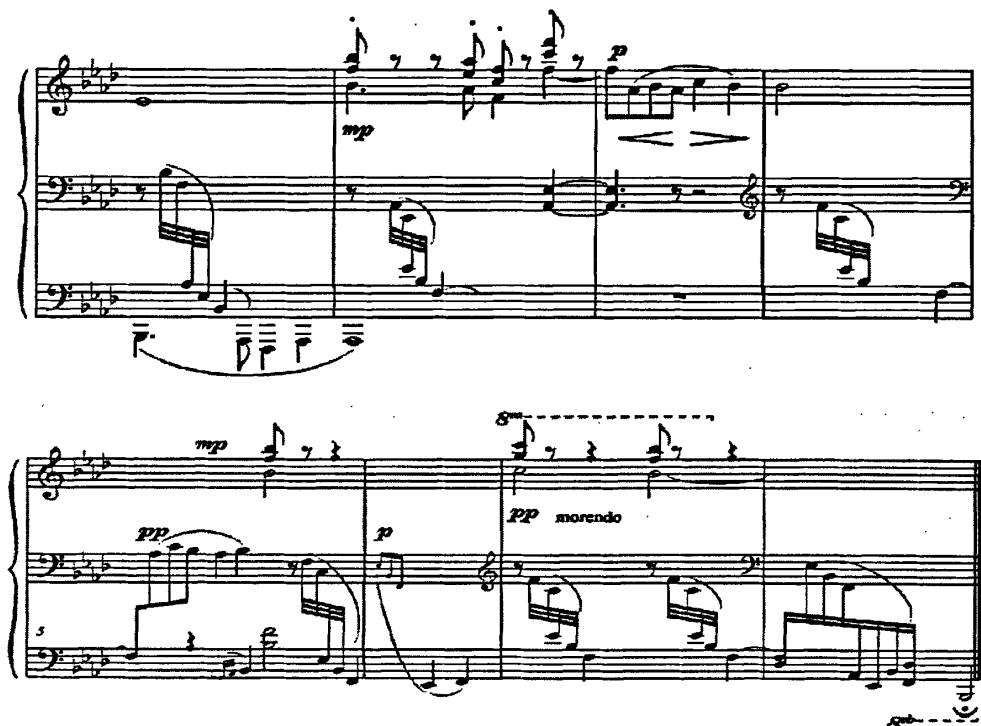




《阳关三叠》与《夕阳箫鼓》相类似，也使用了“合尾”的旋法，而且不断的重复，加强了依依惜别的愁绪。

谱例 17

《阳关三叠》



从上面简单的分析我们可以看出，三首乐曲的终止多是依赖于旋律的横向进



行,而非和声的功能进行。强调音乐的色彩意境变化,这更符合中国传统音乐的审美情趣。

在这两首乐曲的和声中,绝大多数和弦与和声手法,在欧洲古典传统和声学中,都是绝对“违规”和“禁用”的。但用在由中国古曲改编而成的这两首作品中,却“量体裁衣”似的极为“合身”。它既非欧洲古典传统和声,也非今日西方现代和声,而是植根于中华传统民族音乐沃土中,富于民族性、更富于创新性的今日中国五声调式和声中极有个性、与众不同的和声“样式”。这两首乐曲独到的和声处理是创作取得成功的主要因素之一。

第四节 散体不散、零而不乱——曲式结构的随意性特色

在西方传统音乐中,偏重于音乐的理性思维,环环相扣,描述一种深远的理想,展开澎湃的激情,构成意义邃远的哲理。结构方式严格遵循均衡、统一的整性原则,这种整体原则使调性布局和主题发展受乐曲整体发展的制约。

中国古人把宇宙的变换流动和个人心境的变换相对应,形成“天人合一”的观念,这种“我中有你,你中有我,混沌一片,时空合一”的感受方式形成了中国传统思维的“模糊性”特征,它不以先验的理想和揭示事物的整体存在为目标,而是以对现实的体验及感悟过程为艺术行为的主旨。因此这种音乐思维偏重于感性思维,导致了在艺术表现中将内容与形式有机结合,在结构上形成了不同于西方传统音乐的思维模式:中国传统音乐的结构原则依附于内容的表现,不拘泥于某一固定形式,常是多段散体性结构,音乐大多根据内容和情绪发展的需要而展开,段落的布局相对较自由,散体不散、零而不乱。然而中国传统音乐中也存在通过音乐结构技法的显现来强调其结构的美,如变奏体、起承转合等结构形式,但它们与西方音乐中在对比中求统一的结构原则不同,是一种在统一中求对比的方式,是一种“醇和”的美,体现了中国传统文化中“和”的精神,是贯穿中国民族音乐美学的核心思想。

提及曲式结构,我们会很自然地想到西方传统的逻辑严密的曲式结构。它的结构方式要求严格遵循均衡、统一的整体原则,这种整体性原则使调性布局和主题发展必须从全局的角度互相牵制。在这种偏重于理性的音乐思维指导下,形成了一系列西方曲式结构,如:变奏曲式、奏鸣曲式、回旋曲式等。

中国传统音乐的曲式结构原则不同于西方,它不拘泥于某一固有的格式,音乐大多根据内容和情绪发展的需要而展开,段落的结构布局相对比较自由。音乐理论家将中国民族音乐的曲式结构归纳为以下七种类型:一段体,二段体,多段体,变奏



体,回旋体,联曲体,板腔体,综合体。^①变奏体,是在一个基本的音乐主题(通常是一个,也有二、三个)开始陈述后,继以一系列的变化反复(即变奏)所形成的曲式。它可使基本的音乐主题得到多方面的展开,以不同侧面、角度深刻揭示和充分发展基本主题(乐思)。^②变奏体是中国民族曲式中最重要类型之一,根据自身变奏手法的不同,又可分为多种变奏形式。

黎英海先生创作这两首乐曲时,在原曲基础上,根据音乐内容的需要,兼收西方音乐和中国传统音乐的曲式结构特征,根据情感的变化和钢琴的演奏特点而尽情地发挥,一气呵成,形成较自由的曲式结构。

古曲《夕阳箫鼓》原有十段,各段附有简练形象的小标题,运用“逐级模进,咬尾循环,扩充简化、自由变奏”的手法形成“分组循环重尾变奏曲式”。^③这种曲式结构各变奏的前部分可以自由变奏和展开,或者引出新的材料,而结构部分基本不变,构成叠句(叠句在中国一般称“合尾”)。黎先生在保持原曲神韵的基础上,取消原曲中的小标题,运用中国传统作曲手法变奏、展衍和循环原则,并采用中国特有的自由变奏——叠句曲式构成一气呵成的整体结构,全曲情绪逐渐变化、扩展,增强了力度和速度的对比,正像中国写意的水墨画一样,在这里追求的不是粗犷的笔触,而是细腻的渲染和润色;不是简单的外形写真而是气韵生动的情景交融。可谓“欸乃一声山水绿,风回水曲夕照红”的意境。这种艺术特色的手法显然与中国传统的文化思维有着密切的联系。

一、《夕阳箫鼓》——展衍性的变奏体结构

黎先生在保持原曲神韵基础上,利用主题音调把各段紧密的串连在一起,为我们展现了一幅层次分明、和谐统一的音乐画卷。全曲可分为引子、主题、七个变奏和尾声共十段。

曲式结构	变 奏 曲 体									
	引子	主题	变奏一	变奏二	变奏三	变奏四	变奏五	变奏六	变奏七	尾声
小节号	1-7	8-19	20-55	56-69	70-98	99-133	134-171	172-191	192-252	253-266
调式	bG 宫									

^①中国大百科全书出版社编辑部编.中国大百科全书 音乐舞蹈[M].北京:中国大百科全书出版社,1989年4月第1版.中国民族曲式条目。

^②安啸梅.中国民族音乐散论[M].北京:中国文联出版社,2002年10月第1版.第1页。

^③刘正维.《夕阳箫鼓》的特殊曲式与发展手法[J].黄钟,1994,(3):20-25.



引子由疏而密的鼓声缓缓拉开帷幕,紧接下来的箫声以及来自主题核心的反向琶音旋律、结束前的华彩,在人们眼前展现了一幅斜阳余辉未尽时的江上秀丽景色。主题委婉如歌,结构是两句的乐段。主题旋律的发展采用了“承递”,民间也叫“连环扣”的旋法,通过模进、变化呈迂回下行进行。这个主题单调的种子材料是: $\underline{61} \underline{5}$ 这一个音型,而 $\underline{56} \underline{3} \underline{35} \underline{2}$ 是它的种种模进。而且每次模进都有新的、不同的装饰。这些主题音调在以后作重复、变奏和衍生,以及新的结构组合时,它们得到了更丰富的发展。变奏一旋律核心移高四度,织体也变为波浪式的琶音音型。以长颤音结束巧妙地接入自由的变奏二。旋律核心再次移高调性也移入上方五度“宫”音系统。整个前半部分构成“起、平、落”结构。叠句运用双手八度重复进行加强。变奏三是一个具有插部性的慢板。作者充分利用钢琴的宽广音域,各种因素交织穿插,使音乐生动而立体。同样用长颤音引入下一段。变奏四旋律核心第三次移高。核心结构扩展为四小节。前半部分如变奏二一样,是“起、平、落”的结构。叠句运用切分音增加动力与弹性。变奏五是由慢渐快的小快板。作者用“加尾”的方法,在模进中延长旋律核心,使前面一直较为舒展的如歌旋律变成律动性很强的短促节奏。叠句省略。紧接变奏六。旋律与变奏五相同,织体变为四、五度和声反向分解和弦。同样省略叠句。变奏七也是一个慢起渐快的段落。主题核心紧缩、“加头”后,由中音区向上模进,这也是全曲唯一一段上行模进旋律。第七小节回到变奏五的旋律。叠句变化较大。尾声进入自由的慢板,运用对比复调将叠句和主题交织在一起。三次不同的补充终止使音乐缓缓结束。^①

全曲中,由第一段末尾 $\underline{3.5} \underline{6581} | \underline{232} \underline{1231} | 2 - |$ 衍变出来的 $\underline{361} \underline{5653} | \underline{232} \underline{1231} | 2 - |$ 是一个用于段落和固定终止型乐句,它循环再现起贯穿统一的作用。当它在每次再现时,以缓慢的速度,渐弱的处理,好似人们在听到、见到“箫鼓、明月、花影、云水、渔歌、洄澜、桡鸣、归舟”等不同情景时,发出“祖国山河真美啊!”的赞美声。

其实循环再现不仅仅是固定终止型乐句,而是第一段呈现的主题在以后各段中几乎被完整的重复和变化重复,它只是由于速度、力度等要素的改变,致使人们对这些重复和变化重复的主题产生一种“似曾相识又未识”的新鲜感。各个段落的前半部分是主题音调的种种衍生,而主题、不完整的重复和变化重复被安排在各个段落的后半部分,所以就段落与段落之间的关系来说属“换头”性质。

《夕阳箫鼓》运用主题音调的重复、变奏和衍生,并通过力度、速度、音区、奏法等手段,以及钢琴特有的多声特征,描绘了一幅幅优美的、诗一般抒情的山水

^①李西安.钢琴曲《夕阳箫鼓》音乐分析[J].中国音乐,1982,(1):11.



夜画。

二、《阳关三叠》——变奏体结构

黎先生创作的钢琴改编曲也是典型的变奏体结构，作品保留了原曲的旋律和构架。全曲可分为三大段和尾声。

第一段（第一叠 1-15 小节）。这一段又可分为两部分，前七小节犹如原琴歌的上半阙，四句曲调有着起、承、转、和的关系。旋律进行多用级进，柔和、深情，表达了真挚的感情。作者用三行谱表，扩大音域高低呼应，模仿古琴泛音。每句的句尾都采用同音进行，表达惜别时的依依不舍，引起情感上的共鸣。后八小节有如琴曲的下半阙，音乐进一步展开，旋律是长短句结合，通过切分节奏、符点节奏、八度旋律大跳以及分解琶音织体的运用，使音乐情绪激动起来，表达了离别的痛苦。

第二段（第二叠 16-30 小节）。这一乐段将旋律移高了八度，速度较前一段稍快，力度也稍加强，整体上是前一段音乐的递进，起到了承上启下的作用。

第三段（第三叠 30-47 小节）。这一乐段速度和力度又一次加快加强，旋律在右手以和弦奏出，八度大跳之后情绪更趋于奔放。接着两手运用节奏交错的八度复调式相互映衬扩展旋律，将乐曲推向高潮。最后两小节引入尾声。

尾声（48-60 小节）。力度减至 PP，音域拉的很开，最远超过了六个八度。友人渐渐远去、消失，留下的只有思念。

整个作品的结构较为简单。作曲家充分发挥了钢琴音域宽广的特点，音乐层次发展分明。

第五节 晨钟暮鼓、意韵悠长——织体中对民族乐器的模拟性特色

织体是音乐表现的一种形式。织体的基本形态可以是以旋律与和声写法为主的主调音乐；也可以是以旋律与复调写法为主的复调音乐；也可以是这两种写法的结合。黎先生在改编创作这两首乐曲时，在保持民族调式风格、保留原曲旋律和结构特色的同时，充分发挥钢琴具有音域宽广、力度多变、善于演奏多声音乐的优势，并且借鉴模仿传统乐曲中民族乐器的表现手法，通过利用和声与织体的变化，多层次多方位地使音乐得以发展，较好地体现了原曲的意境和韵味，并使原曲得到了更新和升华，深刻地揭示了作品的内涵，这也是钢琴改编曲对传统乐曲的一种发展与更新。

所谓“织体中对民族乐器的模拟”，实际上是指受民族器乐音乐织体形态及其演奏技巧的启发而产生的钢琴多声部织体。作品《夕阳箫鼓》中充分体现了这一特

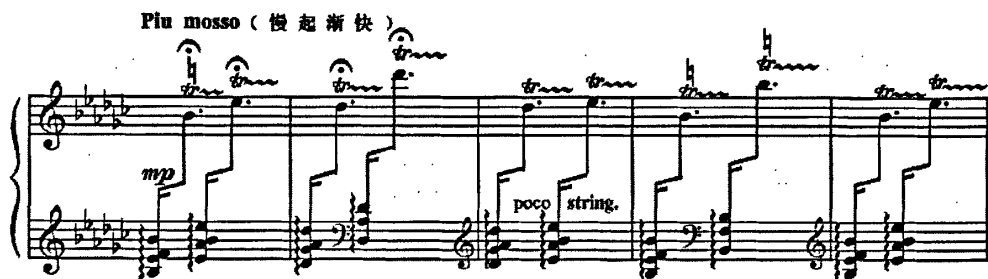


点。^①这首作品主要以琵琶、古筝、箫这三种民族器乐织体形态为主线，随着音乐的发展，每个段落的织体运用均建立在各种民族乐器的模拟基础上。事实上，作曲家黎英海先生的确在钢琴上做了大胆有效的尝试，他在这首钢琴曲中大量地模仿了笛、箫、琴、筝、琵琶等中国传统乐器的声音，进一步丰富了钢琴的音色与演奏技法，扩展了感情的表现力，并为钢琴这件西洋乐器增添了一抹东方的情韵，这就是一种文化的衍变。

如《夕阳箫鼓》中四五度叠置和弦的应用将琵琶的扫拂技巧模仿的极为生动。(见谱例 18)左手快速由下向上的“琵琶和弦”(注：此和弦包含两个纯四度和谐音程，内声部是一个大二度音程，构成与琵琶定弦音程的构成相同，故称琵琶和弦)仿佛像连续的扫弦动作，四音如出一声，坚实有力；右手则是模仿箫的颤音，带有哀怨色彩。变徵音(升高四度)尤其具有调式与情感特征。

谱例 18

《夕阳箫鼓》



以连环扣旋法写成的全新旋律出现在乐曲中，这段每句的第三小节开头都有一个用左手跳奏的象高音木鱼般清脆的声音，使乐曲倍添幽默感；每四小节一句的波浪式琶音，犹如古筝的刮奏，增添了乐曲欢快的气氛。(见谱例 19)

谱例 19

《夕阳箫鼓》



对民族乐器的模拟使乐曲在同一时间内出现了几种不同的民族乐器的旋律和音响，使之具有别具一格的乐队效果。在作品《阳关三叠》中，主要是对古琴的模拟。

^①匡枋.中国钢琴作品织体的民族风格六议[J].黄钟,2000,(2):97.



谱例 20

《阳关三叠》

Moderato



谱例 20 是《阳关三叠》的第二段,主旋律在中声部,上方四度和弦平行进行模仿古琴的泛音奏法,左手的反琶音是模仿古琴的滚拂散音效果。厚实浓重,宛若远方铜钟般余音缭绕的背景,衬托着上方歌唱般的旋律。

对该曲中民族乐器的模仿已有很多前人研究过,笔者在此就不一一赘述。但笔者觉得比较有特点和新意的是:

1. 跨小节倚音的先现手法

当乐曲的引子过后,从上板后的第 2—3 小节、第 4—5 小节和第 8—9 小节中,倚音的安排新颖独特,非常巧妙的跨入前一个小节中先现出来。而且他融合了古琴特有的勾抹技巧,在钢琴演奏中充分运用了音与气的粘合抻揉。这种手法的应用使得音韵浓厚、古味芬芳。

2. 长音的展延

长音具有极强的抒情作用,在此曲中长音包括颤音、长时值音符和延长音。在引子中,第一个音就是二分音符的长音,如钟楼的鼓声悠远而深长。第一句结束音在二分音符的长音上,第二句同样结束在延长音上,引子段落的结束处没有使用长音却用了渐慢同样起到了抒情的效果。同中国戏曲中“一唱三叹”有异曲同工之妙。全曲十一段除第九、第十段外,其他段落都表现得极为明显。长音对全曲织体的推进、情感的抒发、色彩的变化都起到独特的作用。

3. 对鼓声的模拟

中国钢琴改编曲中对民族乐器的模仿并不少见,但是模拟鼓声的并不多。《夕阳箫鼓》在引子中的散板,模拟鼓声,在乐曲的一开始就把人带入一种天人合一的境界。佛教圣地普陀山至今仍保留着“晨钟暮鼓”的传统,就是因为鼓的余韵能传达空寂的心境,使人达到“天人合一”的境界。



第三章 黎英海古曲钢琴改编曲的演奏特色

音乐艺术是一种不能脱离表演的艺术，一部音乐作品无论它多么美妙，多么动人，也不管它具有多么深刻的内涵，多么深邃的文化精神，其艺术价值、审美价值的体现最终都离不开音乐表演。钢琴演奏作为一门独特的艺术产生于与中国不同的文化环境里，有着迥异于中国传统的风格特征。中国传统音乐打着深深的民族烙印，具有浓郁的民族韵味，中国的民族乐器有丰富的演奏技巧和方法，善用各种音色变化来表现音乐形象。由于受音色韵味等因素的限制，钢琴在表现传统民族音乐时势必存在一定的局限性。如何用钢琴极大限度而又恰到好处地表现中国传统音乐的韵味，不仅是作曲家在创作时要解决的问题，也是演奏者在二度创作中所要面临的重要课题。

古曲钢琴改编曲是对中国几千年民族审美传统的继承，因此演奏者不可避免的要为追求本民族音响效果的特殊音色而产生与西方钢琴演奏技术不同的演奏技法。研究表现民族风格的特殊表现技法，对中国钢琴作品的演奏，把握真正意义的中国钢琴风格是有重要意义的。

毋庸置疑，钢琴的传统演奏技法是所有钢琴演奏的技术基础，是世界人民的共同财富。用钢琴演奏中国民族音乐，无论是民歌小曲，还是传统乐曲，都是以钢琴传统技法为基础的，因为没有良好的演奏技术，将不能很好地发挥钢琴的表现力，也就无从正确表现作品的音乐内容。所以要演奏好中国钢琴曲，不仅要有全面的钢琴演奏技术，还要熟悉五声调式和民族音调，要对我国相关的民族乐器演奏技法有一定的了解，掌握一些特殊的中国作品演奏技艺，且还必须理解和运用中国传统的美学思想，表现其中蕴涵的民族性和艺术性。因此，演奏技巧、技艺和对作品思想内涵的准确把握是钢琴演奏成功的关键。

第一节 内得于心、外应于器——演奏的中国传统音乐美学特征

中国传统音乐多“寓情于景，借景抒情，情景交融”。即情的抒发离不开对景的描绘，但对景的描绘必须“传其神”，只有传神才能进一步使艺术情景相生，意境深远。所谓传神，即要求形象的真实，气韵的生动。若一幅画只停留在“形似”上，即便外形再像，也只能是泥人土马，没有生气。只有形神兼备，才堪称为艺术之上乘。音乐形象的创作亦是如此。《淮南子·说林训》中讲到：“使但吹竽，使工



厌窍，虽中节而不可听，无其君形者。”这就是说：一个人吹竽，而让另外一个人按窍，即便合拍，也很难吹奏出动人的音乐，其关键在于无“君形”。因此音乐对客观事物的描绘，不仅要规正外在的“形”，还要传出主宰形体的“君”，即要求传神。

这两首古曲钢琴改编曲是将中国古老的民族音乐作为创作改编的对象，利用钢琴这一西方乐器作为媒介，使我国古老的传统音乐精髓在钢琴这件西洋乐器上重放异彩，为世界音乐文化增添了一朵奇葩。作为演奏者的最终目的是完美地表现音乐内容、体现我国传统音乐蕴涵之艺术精神。为此我们要作以下准备：

一、了解中国音乐的文化内涵与特质，注重艺术气韵的表现

这两首古曲钢琴改编曲是立足于中国传统音乐基础之上的。全面了解中国传统音乐文化成为了我们正确诠释这两首音乐作品，完美表现音乐内涵的必由之路。在此，我们不禁要问什么是传统，什么是音乐的传统？传统意味着历史承袭着今天的一些东西，它既包含着一些习惯性的方式，也包含着某些固定的观念；同时，它也包含着体现这些观念和方法的某些具体的表现形态。由此可推，音乐传统意味着体现在音乐艺术中的一些历史承袭给今天的東西，它同样也包括某些方式，观念和具体形态。可见音乐传统是一个多层次的结构。一个民族的音乐传统应该包括这个民族的音乐传统形态，传统观念和传统的思维方式。

（一）音乐传统中，传统的音乐形态是最具体的方式，直接体现了音乐传统

比如，我们可以从《河边对口曲》的音调中感受到中国民歌的特征；可以从《春节序曲》的节奏中感受到中国民间歌舞的风格；也可以从《牧童短笛》的调式特点中体会到中国传统音乐的韵味。作曲家在创造构思中，把具体的表现形态看作是体现民族音乐传统的主要内容。十九世纪俄罗斯民族乐派与俄罗斯民间音乐的关系，巴托克与匈牙利民间音乐的关系都说明了这一点。那么音乐形态借助哪些要素来体现音乐传统呢？首先，音律，音程，节奏等这些最基本的要素集中体现了各个民族音乐传统的特点，因为他们最富有“原始性、民俗性和地方性”，同时传统的音乐形态还表现在与这些要素有关的技法和体裁特征上。传统技法中基本要素所具有的原始性是它封闭的根源，而技法与体裁并不受原始思维的牵制，它是可以互相借鉴的，具有开放性。比如，我们不会盲目地选择西方早期音乐中某些音调特征，但却可以接受西方传统和声体系，虽然我们力图用我国民族音乐特征去改造西方和声，但这毕竟是一种借鉴。

（二）作为某种传统文化，它不仅有自身特殊的表现形态，而且必然受到某种



观念支持

任何艺术的传统观念都是不独立于自身艺术体之中,往往与整个社会文化的思潮联系为一体,甚至与更深层的文化精神和民族精神联系在一起,音乐艺术也不例外。比如:欧洲浪漫主义音乐和古典主义音乐都是基于当时欧洲社会这两大文化思潮。中国古代音乐中的礼乐观念,也是基于当时封建社会整体文化观念的。从思想本质来说,礼乐思想以及“天人合一”的思想都反映了中国传统文化中的人文精神。

(三) 一种观念转化为表现形态时,必然需要一种思维方式作为它的中介

就像多声部的思维方式才使西方宗教音乐观念实现了它在形态上的表现特征;我国的古代音乐具有线性特征,蜿蜒曲折的旋律是它在音乐形态上的表现。人的思维方式从本质上说是一个哲学范畴问题,但当以审美出现时,又是一个美学范畴的问题。所以传统的思维方式应该包括两个方面的内容,一个是哲学意义上的,一个是审美意义上的。

综上所述,音乐传统是一个多层结构,其中传统形态是表层,传统观念是深层;传统思维方式是一个承上启下的中介结构,他对观念来说是一种具体的方式,而对于形态来说又是一种抽象的依据。^①

二、广泛摄取姊妹艺术的精华

任何艺术都是相通的,任何一个民族的各种不同的艺术类型能够体现出共同的民族精神。我国历史文化悠久,艺术门类丰富,纷繁多样的姊妹艺术由于生在共同的中华大地上,虽然呈现不同的艺术表现形式,却深刻地体现出某种共同的艺术精髓。正如我国许多钢琴家在教学实践中,经常要求学生努力使自己具有宽广的文化艺术,人文科学等多方面的知识素养。并且,他们在演奏中,对于情感的表达,常借鉴民族戏曲、绘画或古代哲学来解释,有意或无意地体现出中国传统美学精神。例如,中国画家擅长写意,多用想象来达到意境。一幅“深山藏古寺”为题的水墨画,优秀的中国画家可以不画寺庙,而画上一个小和尚在山涧小河边汲水,这样更能体现出“藏”的意义。又如,画家在表达“踏花马蹄香”时,马蹄边飞舞的蝴蝶便能让我们真实地感受到花香……。我们在演奏我国古代传统音乐时,要虚实相间,留以想象的空间,仿佛在画一幅意境深远的水墨画。

在姊妹艺术中,琴曲是中国传统民族文化最宝贵的音乐遗产。在琴曲中,高低有致的旋律,动静相间的节奏,散中有序的节拍是其线性音乐语言特征。它表现将宇宙、社会、人生作为一个有机系统,在这个系统中自然和人是和谐统一的,即“天

^①张璇.论中国古曲钢琴改编曲的艺术特色.硕士论文.南京师范大学.



人感应”、“天人合一”。

据史料记载,琴曲的创造者是集诗歌、绘画、书法、琴艺之长为一体的文人。他们将集广博的知识精华注入琴曲,反映出以形传神重神韵,以物写心重人格美、意境美,以求学重妙悟达到“以己之心会物之神,以达于天地之道”的审美境界。清代曹尚炯《春草堂琴谱》中戴源《古琴八则》里可使我们获得启迪。《古琴八则》中论述了弹琴者八方面的艺术修养:“得情、如歌、按节、调气、炼骨、取音、明谱理、辩派”。这八方面与钢琴演奏艺术具有十分相通之处,将我国传统音乐美学和现代钢琴演奏艺术相融合对我们在钢琴上演奏传统音乐必将是一种巨大的帮助。

中国书法不仅被堪称为世界文化中最独特的艺术之一,同时它也是具有中国美学代表性特质的艺术。如宗白华先生所说:“我们可以从书法里的审美观念再通过中国其他艺术,如绘画、建筑、文学、音乐、舞蹈、工艺美术等。我们以为这有美学方法论的价值”^①,中国音乐和书法最为相通之处就在于其线性表征。中国书法艺术运笔复杂微妙,形成线性表征多变独特,这与我国音乐注重旋律线性的特殊韵味极为相通,这就是“音乐是流动的书法,书法是凝固的音乐”这句名言的来由。

“内得于心、外应于器”是我国传统器乐演奏艺术的美学信条,也同样适用于中国钢琴演奏,任何艺术离不开文化的孕育,音乐艺术也不例外。中国钢琴音乐的发展深受中国传统哲学、美学影响,以儒道哲学、美学为准则的民族传统音乐是中国钢琴音乐文化形成和发展的基础。我们要深入传统,在本民族音乐文化传统的土壤上,发掘、整理、发扬自己的文化传统,牢固地建立自己的文化价值体系,这样才能形成真正意义上的中国钢琴音乐风格。

第二节 个性鲜明、音色独特——模拟民族乐器音色的表现技法

演奏任何一件乐器控制和把握好音色都非常重要,钢琴演奏也不例外。著名作曲家、钢琴家拉赫玛尼诺夫指出:他弹奏时“最重要的和首先要考的是所发出的声音,技巧和其他问题是次要的。首先是色彩!色彩!色彩!”音色是钢琴描绘意境、渲染情绪、揭示韵味、塑造形象等的重要途径,也是弹奏者表达能力优劣、色彩感觉浓淡、艺术造诣深浅的显著标志。钢琴大师鲁宾斯坦针对钢琴的音色有句名言:“您认为它是一件乐器吗?它是一百件乐器。”良好的音色能够拨动人们的心弦,唤起潜藏于心中的某种情愫。多样的音色在体现钢琴音乐作品风格与特色方面,在展示不同音乐流派与不同钢琴学派方面具有十分重要的作用。衡量钢琴的弹奏音色

^①宗白华.美学散步[M].上海:上海人民出版社,1982.



是否良好,离不开具体作品所要求的独特的风格韵味意境情绪,离不开作曲家独具匠心的构思,因而演奏中,我们要“量体裁衣”,因曲而异。^①

中国音乐讲究声音的清浊、刚柔、动静、虚实、明暗、浓淡……这些都赋予了民族乐器以鲜明的“人性化”特征。钢琴演奏中要获得变化无穷的音色只有通过手指细致入微的控制才能达到。如:触键与离键的速度影响声音的清浊浓淡;指尖或指面触键的控制指触的方向决定声音的刚柔;用力的大小深浅能引起声音动静虚实的变化;触键位置与用力方向的不同产生声音明暗的对比……当然这些方法决非孤立的,他们之间相互渗透、相互影响,不可能将其截然分开,只有靠演奏者敏锐的听觉去把握变化多端的音质。

黎英海先生指出:“就乐器而言,钢琴的音色是单一的,但通过不同的演奏法、不同的触键、不同的踏板用法以及音区、音量等方面的对比,完全可以产生不同音色的联想。像弹《夕阳箫鼓》时,演奏者的脑子里应该有笛、箫、琴、筝、琵琶等中国传统民作乐器的音色。”^②因此,在演奏这两首古曲钢琴改编曲时我们要学会运用各种触键方式,发挥对音色的想象,借鉴民族乐器的演奏手法,模拟民族乐器在钢琴演奏中的特殊音色,把蕴涵在作品中的民族风格和民族韵味展现出来。

一、古朴浑厚——古琴音色的模仿

古琴是中国古老的弹拨弦鸣乐器中最具代表性的乐器之一。它是中华文明的象征,是中国最古老、深邃、空灵、最具生命力的艺术形式。在中国传统乐坛上,古琴被视为“八音之首”,“贯众乐之长,统大雅之尊”。千百年来,古琴以其特立独行的艺术魅力、空灵苍远的哲学意境和丰富厚重的文史底蕴,诠释着中华民族传统文化的精髓,成为中国古典音乐文化中不可或缺的重要组成部分。

古琴音量不大,非常含蓄,颇具君子谦和之风。古琴音域宽广,表现力极丰富。其音色古朴浑厚乃是古琴音乐的核心内涵,主要有散音、按音、泛音三种不同的音色。散音即空弦音,其特点是比较响亮,共鸣性强,余音长,但其音质较松弛,缺乏紧张度;按音即左手按弦时所弹出的音,它没有散音响亮,声音温厚结实。低音区浑厚、有力;中音区宽阔、明亮;高音区清脆、纤细。其走手音的使用特别适合于表现力度和制造紧张度,也最适合于演奏丰富多变的旋律;泛音则清脆、晶莹、透亮,有金属声,富于弹性,适合演奏轻快活泼的曲调和华彩旋律。^③古琴音韵独特,空灵苍远,古朴幽深,极具沧桑感。通过对各种指法的结合运用,使演奏手法

^①陈旭.钢琴弹奏音色谈[J].钢琴艺术,22.

^②苏澜深.探中华之乐 求民族之风—黎英海先生访谈录[J].钢琴艺术,1999,(1):4—9.

^③刘承华.古琴表现力抉微[J].中国音乐学,2000,(2):56.

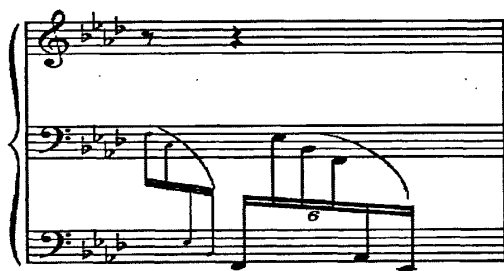


变化虚实,从而获得更加丰富多彩的音色,更好地表达乐意。如何在钢琴上模拟古琴这些多彩的音色,作曲家独具匠心的创编手法使我们深切感受到了古琴音乐在钢琴上的“再现”。《阳关三叠》便是其中典范之作。以下三例分别是模仿古琴的散音、泛音和按音效果的。

谱例 21 是《阳关三叠》中模仿古琴的单散音,尽管力度是 *pp*,却要求其音色低沉而浑浊,气韵厚重。演奏时手指贴键,指触面积稍大些,下键要慢,主要依靠手臂与手腕的带动及手掌的支撑来完成连接。

谱例 21

《阳关三叠》



谱例 22

《阳关三叠》



谱例 22 是《阳关三叠》中模仿古琴单按音“绰”的技法,前面两个倚音降 G、降 A 均为虚音,降 B 音为实音,三个音演奏时要想象成古琴按弦而得的“走手音”,左手手腕略提高些,指尖力量集中,依靠手腕的转动滚过来,重心落在二指上。

谱例 23

《阳关三叠》





谱例 23 是乐曲《阳关三叠》第一小节,这里包含了古琴演奏的多种技法,因而在触键上也就存在着多种变化。旋律主线在右手部分,由低音区奏出。为了获得古琴中散音所表现出的浓厚而深沉的音质,采用斜向向里的触键方式,手指贴近键盘,指触面积尽量大些,下键与离键速度都要慢,主要依靠手臂与手腕的带动及手掌的支撑,而使这四个音弹得极连贯且有强弱的方向感。在音色上可用“刚、浓、浊、实”四个字来概括。第四拍左手像古琴的“走音”,需要用横向的“滚奏”来完成。这里是由两个虚音向上滑走到实音,演奏时手掌要牢牢地支撑好,整个手臂重量沉于指尖手腕横向用力带出三个音来,落在 B 音上。三个手指几乎同时下键,动作迅速,紧接快速放开前两个音。右手第五拍是模仿古琴泛音的效果,这里的“泛音”颇具匠心,下方音时值较长,而上方音为短促的跳音,通过上方把虚音与下方实音迅速的弹奏产生的弦震而造成上虚下实的特殊效果。上方两个音要求指尖迅速而轻盈的触键,手腕力量稍往上提,离键速度而快而极富弹性,下方拇指音则要保持两拍。最后一拍上的“滚拂散音”用指肚贴键,手腕带动手指柔软的如“掸灰”般把声音“拂”出来,以达到浓而浊的效果。

古琴演奏中最具表现力的技法当属按音技巧,而这也是在钢琴上演奏古琴音响的最大障碍。古琴的一个音往往是指许多音,甚至是一整句,它使单音具有自身的“游移”线条,其特有的“走手音”使点状的音得以线化,形成声腔化的线状旋律,彻底改变了“点”式发音的局限,让旋律充满了变化与韵味。因而在钢琴上演奏这种带腔的音是极具挑战性的。

谱例 24 是《夕阳箫鼓》的变奏三部分。这里的①、②、③、是三种不同方向的走音即由上而下二度走音、由下而上二度走音、由下向上三度走音,分别呈“虚实”、“实虚”、“实虚”状,虚音用手指尖轻轻触键带过即可。④是由本音出发,先向上滑走小三度,又下滑走小三度,回到本音。这里要将第一个音弹长,手指按住,轻轻触及第二个音。第三个音可处理成“按音”。所谓“按音”是个特殊技巧,手指将此音从第一个本音中始终按住,延续过来,在第三音时重新按一次哑键,但不发出声音,通过“按音”增加其持续性与共鸣度。⑦、⑧是一双重走音,可采用两手不同奏法。因为左手的强音为按音,要厚实富有共鸣,右手高声部为泛音效果,要尤其轻柔清亮,因此对这一走音可采取不同方法:右手第一个音按长些,保持到第二个装饰音后,但要重新轻轻弹另一个同音。左手将第一个音按住,轻挑第二个音,再按第三个音。^①

^①赵晓生.中国钢琴语境[J].钢琴艺术,2003,(6):31.



总之这样的实例还有很多,值得我们去推敲研究,并且能够举一反三。演奏中,我们要善于运用各种技巧对古琴的音色不是单纯对“声”的复制而是对其“韵”的追求。

谱例 24

《夕阳箫鼓》

二、能文能武——琵琶音色的模仿

琵琶是表现力极为丰富的弹拨乐器之一,既善于表现优雅抒情、情感细腻的“文曲”,又能够演奏兵戎相见、雄壮激烈的“武曲”。在表现音乐上有着很大的潜力和独特的效果。唐代诗人白居易在《琵琶行》中就对琵琶的音色进行了生动的描述:

“大弦嘈嘈如急雨,小弦切切如私雨。嘈嘈切切错杂弹,大珠小珠落玉盘。”这种以演奏手法命名的乐器,常见的演奏技法有六、七十种,加上汇组指法数量相当可观。现根据琵琶演奏技法对旋律的表现意义,划分为右手主要技法;左手主要技法;汇组技法和特殊技法四种。琵琶就是依靠这四种演奏技法非常灵活的、千变万化的组合应用,来渲染气氛、刻画意境、展现乐思的。^①泛、吟、打、煞、滚、轮、扫、拂、勾、抹、推、拉、绰、注,无所不在。《夕阳箫鼓》中把琵琶的某些技巧模仿的极为生动。

^①袁静芳.民族器乐[M].北京:北京人民出版社,1987.第225页.



谱例 25

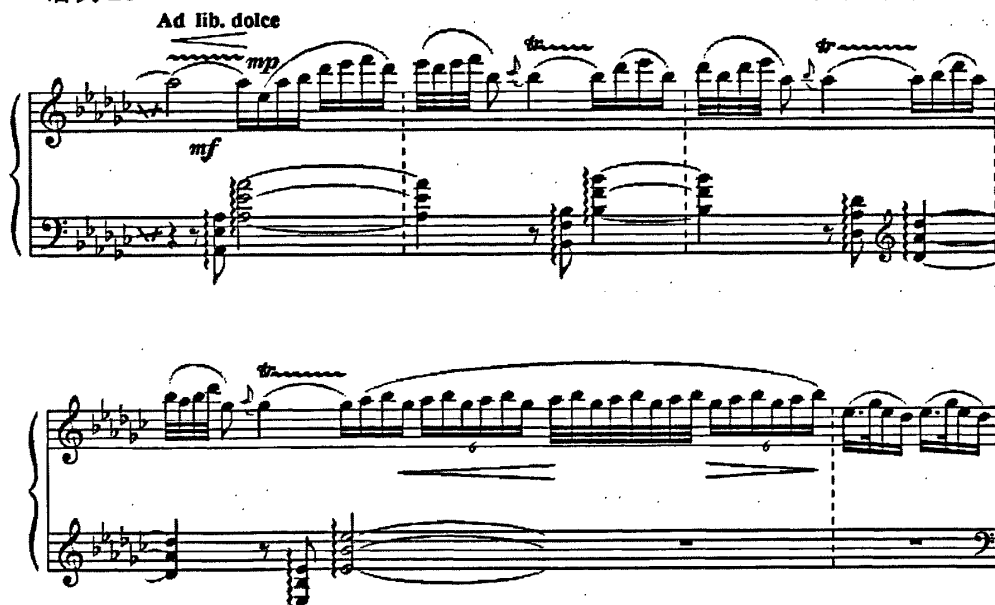
《夕阳箫鼓》



谱例 25 是乐曲《夕阳箫鼓》变奏 7 中开始的 6 小节，主题核心紧缩、“加头”后，由中音区向上模进。这里是模仿琵琶的弹、挑技术，为了获得灵活清脆，富有动力，节奏鲜明的效果，演奏时掌关节一定要支撑住，手指贴键，依靠一关节的主动性快速下键，手臂随之放松，声音集中而有弹性。速度慢起渐快，均匀的八分音符节奏密集而平行进行，上行模进旋律更显动力和奋进精神。

谱例 26

《夕阳箫鼓》



谱例 26 是乐曲《夕阳箫鼓》的变奏二的开头，节奏自由，穿插于旋律中的颤音主要是模仿琵琶滚轮的演奏技法。这一技法在乐曲中既能表现纤细柔和、抒情歌唱性的旋律特点，也能表现内在激情、强烈壮阔、勇往直前的的气势。由于轮奏音密，速度快，所以钢琴织体中往往用同音反复或 tr 的形式力图达到滚或轮奏的效果。此处就是运用颤音表现了一种柔和安逸的美丽画面。演奏时手臂、手腕要松弛，稍提起一些，带动指尖由慢而快的均匀奏出，同时随着内心的歌唱弹奏出音乐的方向性。



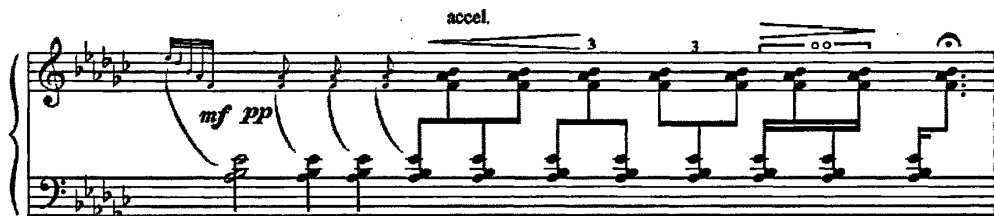
谱例 27

《夕阳箫鼓》



谱例 28

《夕阳箫鼓》



谱例 27、28 分别是《夕阳箫鼓》中的两例。这两处均是对琵琶扫拂的模仿。琵琶的扫拂技巧，触弦迅猛、准确，三条弦或四条弦同时发声，铿锵有力，如发一声。在乐曲中，能够增强旋律的节奏性，常用于渲染强烈的气氛，使乐曲推向高潮。谱例 27 通过左手快速下行的琶音模拟“拂”的效果，同时结合右手和弦铿锵有力的“扫弦音”，把琵琶的扫拂技巧栩栩如生地表现出来。弹奏时手指下键要快，声音饱满有力，把整个大臂的力量深放下去，时值要保持够，节奏紧凑。谱例 28 为两手交替弹奏，慢起渐快，由松到紧，左右手均用 1、2、3 指同时下键，手腕略高些，指尖收紧，声音集中而整齐，联想江面的水波，由远到近，层层荡漾。

三、刚柔相济——箏音色的模仿

箏是历史最悠久的“土生土长”的民族乐器之一。与琴相比，琴属“阳春白雪”是“士”，即知识阶层专用乐器。而箏则为市井百姓所喜爱，属“下里巴人”。箏的声音明亮，变化丰富，音质有按音、滑音、吟音、颤音、泛音等区别。^①在箏的众多演奏技法中，最具特色、最能体现古筝特性和神韵的主要技法之一是“刮奏”。刮奏也叫历音，即依靠箏音位排列顺序右手作迅速地上、下刮奏。箏的刮奏对旋律的影响表现为装饰性和旋律性两种。演奏时常按所奏音的数额来分为长历音和短历音。^②在钢琴织体中，五声性的快速经过句或音阶琶音的进行都能使人想起古筝华

^①赵晓生.中国钢琴语境[J].钢琴艺术,2003,(4):26.

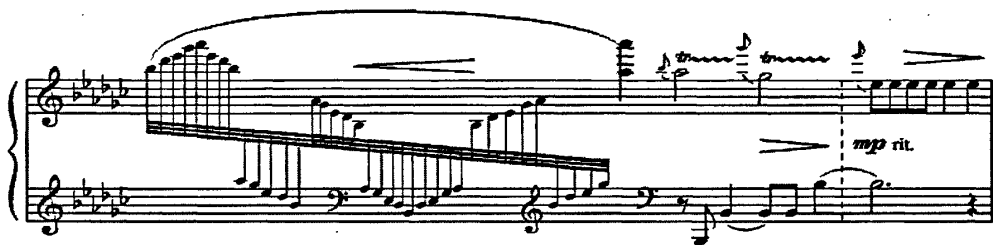
^②袁静芳.民族器乐[M].北京:北京人民出版社,1987.第149页.



丽而极具渲染力的刮奏音。音乐织体通过筝式的装饰音，五声性的华彩句，甚至在钢琴黑键上演奏来达到筝刮奏的效果。如：

谱例 29

《夕阳箫鼓》



谱例 30

《夕阳箫鼓》



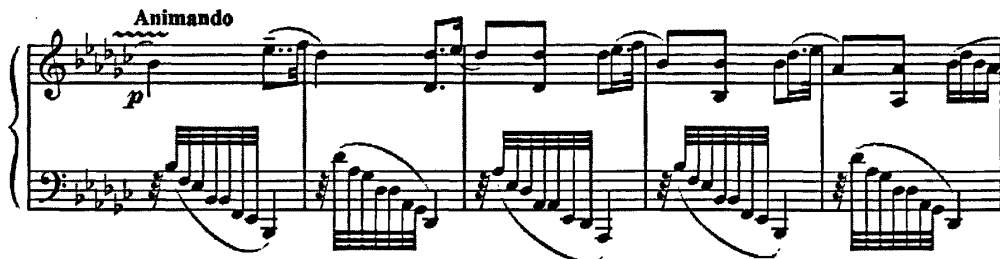
谱例 31

《夕阳箫鼓》



谱例 32

《夕阳箫鼓》



谱例 29、30、31、32 均是模仿古筝的长历音的例子。弹奏时泛音的数量与速度是成正比的，演奏时手指要贴键，掌关节支撑好，手架子基本稳定。第一关节要坚定、主动而敏感。由于是长历音，需双手演奏，要特别注意两手的衔接十分自然流畅、紧密，不能在连接中出现重音及断痕；这一串音要像古筝演奏时一样手臂带

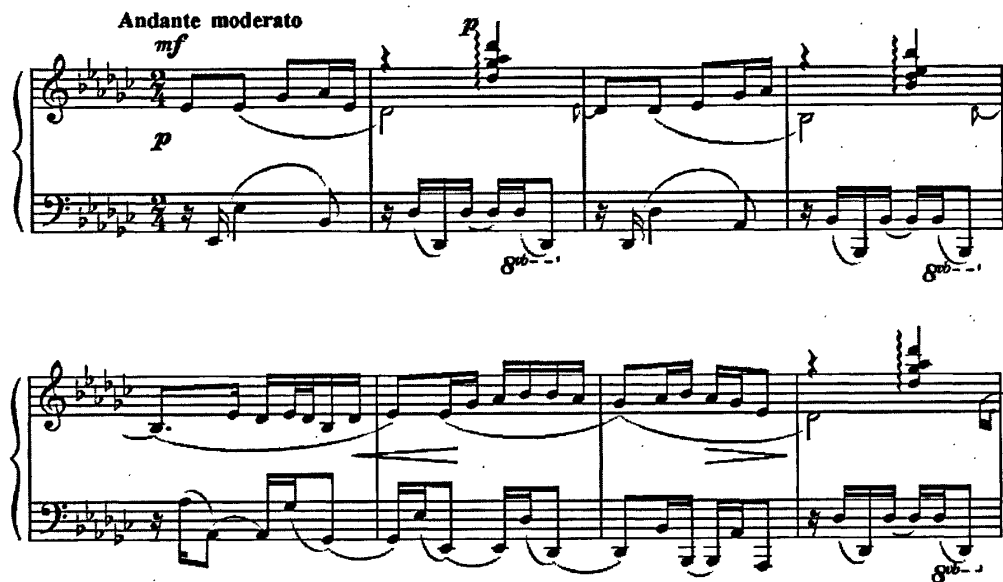


动指尖一扫而过，一挥而就，同时注意力度的处理，起伏有致；手腕、手臂都要注意放松，依靠手腕的自如转动带动手指快速跑动，一气呵成。注意音乐在进行中要有倾向性，引导这股力量不断在各个指尖移动、传递，每个音都要有准备，有控制地触键，要弹到底，同时要注意强调触键后快速离键，手指要主动不要粘在琴键上。另外配合踏板正确使用，以保证乐句的完整性。

短历音时值较短，一闪而过，在乐曲中极富装饰性。

谱例 33

《夕阳箫鼓》



谱例 33 主题旋律在右手，左手分解八度重复旋律音，而且跨两个八度，这样将下方音区铺满，构成一个特殊的背景。演奏方法上与长历音相同，只是不需双手交接，但要注意一只手的演奏指法的连贯，力量的畅通。

四、圆润幽静——箫音色的模仿

箫是中国传统乐器中最具文人特征的吹奏乐器。它音量小，音色偏暗，演奏速度较慢，发音柔和圆润，连贯优美，适合于表现恬静、甘美的情绪。黎英海先生在《夕阳箫鼓》中充分体现了不同演奏法所产生的不同效果。

在演奏模拟箫的颤音时要注意速度的内部要有变化，注意中国传统音乐虚实相间的表现手法，不要像弹巴赫的装饰音一样每个音都弹得很实在。

引子的结尾处，三度音程中的三个音连续下行构成倚音，仿佛远处传来的箫声，柔和恬静。演奏时，手指的触键位置应稍往里些，动作不宜过大，手指提前准备好，

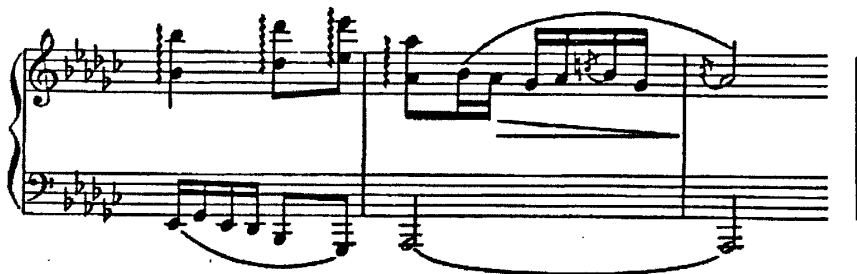


手腕略提起，非常松弛的滚动，又由于这三个音之间略有明暗虚实的细微差别，前两个音要虚而暗，要注意控制手指力度分配，使声音从键盘里扬出去，随着音区的越来越高，追求一种深远、空灵的意韵。（见谱例 10）

乐曲中尾句的恒定乐句也都是模仿箫的音色奏出的，声音朦胧悠扬，渲染着一种悠远、空阔的情境。（见谱例 34）

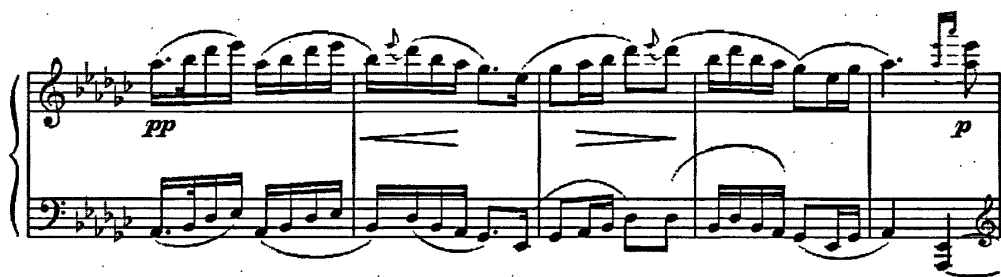
谱例 34

《夕阳箫鼓》



谱例 35

《夕阳箫鼓》



谱例 35 是双手在不同八度上的配合展现了中国音乐最美丽的合奏形式：琴箫合奏。低声部深沉刚毅，高声部暗淡而柔美，尤其是高声部的倚音，使音乐更富箫的气质。弹奏时，首先要分析清楚，分手单独练习手指的控制能力，合起来时才能线条清晰。除了对以上几种重要的民族乐器模拟之外，乐曲中还有对扬琴、木鱼、笛等乐器的模仿，在此不再一一列举。

变化无穷的音色的获得要靠细致入微的触键，变化多端的触键带来五彩斑斓的音色，音色与触键是紧密相连，相辅相成的。了解民族乐器的演奏技法对于更深入的阐释古曲钢琴改编曲是大有裨益的，但是更重要的还是多听、多联想其声音与韵味。中国音乐讲究“意韵箫然，得于声外”（沈括《梦溪笔谈》）。演奏者只有首先对音乐的正确理解与领悟，才能通过指触的细微控制，在音乐的余韵中得到丰富而细腻的审美体验，从而达到追求表现中国音乐的“意境”与“神韵”。^①

^①唐纯. 键盘上的“丝竹韵”——模仿民族器乐风格的中国钢琴曲之审美诠释与演奏初探. 硕士论文. 中国音乐学院



第三节 微势缥缈、虚实结合——突出中国线性旋律的演奏思维

中国钢琴音乐的创作改编，一方面继承了传统音乐中旋律线条十分突出的特点，另一方面在发挥钢琴这一多声乐器的表现性能（和声、复调、织体、节奏等）上，丰富并发展了旋律线条。从横向旋律线条的流动贯穿与纵向多声部、多层次的叠置结合，对音乐的内容与风格等进行了全面的挖掘和表现。同时，中国钢琴音乐的旋律无论旋法还是节奏，大多有着鲜明的东方音乐的色彩与浓郁的民族音乐韵味。

这两首古曲钢琴改编曲在保持原曲神韵的基础上，充分发挥钢琴多声思维的优势，运用多声部写作技法，或在单旋律线条的基础上增加丰满的和弦，或使用复调写法，对旋律进行多声部处理，并利用钢琴宽广的音域和丰富的力度层次，使旋律在各个音域呈现出不同的音色特性，形成了丰满的钢琴织体。在处理线性思维与多声思维的关系上，中国的作曲家们进行了有价值的探索，给我们提供了宝贵的经验。

“线性思维”，是一种横向的、单项的使思维热点构成连绵不断的向前传递的线形轨迹式的思维方式。音乐中的线性思维，以思维的渐进演变为原则，着重于音乐横向的流动与变化，讲究线条的流畅和结构的连贯。正如中国传统音乐的发展那样，基本没有动机展开的迹象，旋律常是任其自然地发展，形成一种行云流水，浑然天成的美。而“立体思维”，是一种纵横向结合的综合思维方式。音乐演奏时，强调音的纵向结合的变化，（如和声、织体的变化、音色组合的变化等）同时也强调横向的流动方式（如旋律、声部的进行），讲究清晰的层次感，着重于结构的整体性、均衡性和统一性，有建筑似的严密性。因而西方音乐以动机分裂为旋律展开的原则，所以比较注重音与音之间的逻辑联系，比较严格地遵循规律性，不允许有过多地随意性。^①

这两种思维在中国传统音乐和西方古典音乐中具有不同的侧重点：演奏中国传统音乐以“线性思维”为主，演奏西方古典音乐以“立体思维”为主。这是由于两种音乐根植于不同的文化传统精神，中国儒道崇尚天道自然；西方崇尚基督、数理几何，表现在哲学宇宙观（世界观）方面，中国传统音乐始终受哲学有机宇宙观的支配和操作，将音乐视为一种生命系统，在这种音乐观的引导下，中国传统音乐具有渐进性，旋律发展呈线性，结构呈散性等特征。而西方则受其古代哲学机械宇宙观的支配，将音乐视为一种几何数学系统，如音乐时值的定量划分结构原理（二分，四分，八分，十六分音符是数学等差数列在音乐中的应用）。所以西方古典音乐具有严谨的曲式，丰富的和声，多变的织体，这些形成了一套精密的组织结构方式。

^①代百生.根据传统乐曲改编的5首中国钢琴曲的演奏特色[J].音乐研究,1999,(1):51.



这种结构方式严格遵循着均衡、统一的整体性原则,要求从整体出发,讲究各种因素的整体和谐美,演奏时必须用“立体”的思维方式,才能有好的整体控制能力。钢琴音乐是西方古典音乐的重要代表,乐器本身的特点使其呈现出典型的多声性,横向的旋律,纵向的和声以及多变的节奏所构成的丰富的钢琴织体仿佛一个立体的音乐造型,所以演奏时必须具备“立体”的思维方式。

这两首根据古曲改编的钢琴曲是对民族音乐传统的继承,使得旋律和结构具有“线性”特点;同时充分发挥了钢琴多声思维的优势,对于传统乐曲以单声线条的方式进行发展的旋律,运用多声部写作技法对旋律进行多声部处理,并利用钢琴宽广的音域和丰富的力度层次,使旋律在各个音域呈现出不同的音色特性,音乐内容的表现更为丰厚,音乐意境的表达更为透彻。在演奏中我们要建立“线性思维”与“立体思维”相结合的演奏模式。我们要重点突出乐曲的灵魂——“线性”旋律,但另一方面也不能忽视和声、复调、织体等对旋律的有力烘托。只有在演奏中将东方的内在神韵与西方的精密组织有机地融合在一起,才能更好地表达中国钢琴改编曲的内容和韵味。

第四节 手挥五弦、游心太玄——表现虚空意境的散板和弹性节奏

在中国古典美学中明确提出“境界”说的是近代的王国维。他在《人间词话》中是这样谈境界的(其“境界”与“意境”同义):“境非独谓景物也。喜怒哀乐,亦人心中之一境界,故能写真景物、真感情者,谓之有境界。否则谓之无境界。‘红杏枝头春意闹’,著一‘闹’字,而境界全出。‘云破月来花弄影’,著一‘弄’字,而境界全出矣。”

中国古典音乐也注重诗情画意的虚空意境,其中以古琴音乐最为典型。琴曲的记谱多为减字谱,是一种框架式的记谱法,不像五线谱记谱是一种实体,它是一种“虚空”,每一个音和乐句、乐读的节奏、力度、速度、“语气”表情都要靠演奏者自己去体验和反复揣摩,在“虚空”的音乐框架内寻找、体味其中的精微、高雅之处,寻找到自我空灵的精神并化为音乐,自成天籁之妙。古代音乐家嵇康有诗云:“目送归鸿,手挥五弦。俯仰自得,游心太玄。”他以“俯仰自得”的精神来感受宇宙空间,并在其空间中“游心太玄”,这正是无穷无尽的虚空意境的最好写照,体现了一种超凡脱俗、壮阔幽深的宇宙生命意识。

西方音乐追求实有,中国音乐追求空灵,所以中国音乐常常“在音乐的密度上以少胜多,在色彩上以淡写浓,在时间上从片断见永恒,在空间上从咫尺见千里,在力度上求飘洒而避豪健。”^①

^①刘承华.中西音乐美感特征的比较[J].中国音乐,1994,(2):14.



演奏中国钢琴作品时,节奏的把握是较为困难的。在中国传统音乐里,“散板”、“橡皮筋节奏”俯首皆是,散节拍是节奏王国里的游吟诗人,个性是最自由的。虽说中国音乐有板眼体制,但与西方节拍的均分律动功能不同的是,“一板一眼”不能真等于四二拍;“一板三眼”也不能真正等于四四拍。中国钢琴音乐与中国传统音乐一样,演奏时要特别注意节奏内涵的韵味。注意音乐的线条、律动,注意音乐表现与情绪发展,而不是过分强调严格的拍点。

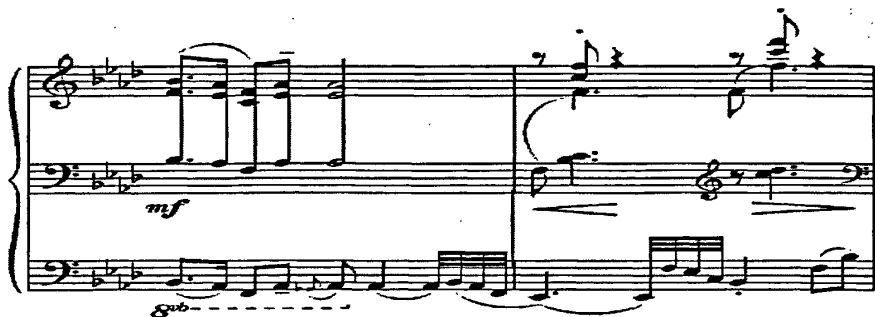
《阳关三叠》改编自古琴曲,古琴曲是散节拍用的较多或者说比较趋向散节拍的音樂类别。古琴谱上一般只有音高而无节奏,即使有也只是节奏变化的少许提示,非常空泛,比如“省”一少息,略歇息;“匀”——急,急弹;“爰”——缓,放慢。^①这种散的审美风格,为艺术家们提供了广阔的自由驰骋空间,依谱又不拘泥于谱,有自由而又不失规矩,正是在小小的变易中,产生了一首琴曲有不同的版本,而同一版本的琴曲依演奏者的不同而又有不同谱本的结果。

中国音乐节奏的灵活性与西方音乐的节奏规整形成了两种对立的形式。在演奏中国音乐时,音乐的缓急常常完全要靠演奏者的内心节奏和审美情趣来控制。要在充分理解乐曲意境之后,根据乐意情绪的发展,设计好旋律的律动起伏,内心要有大句感、长呼吸。即使有板眼的乐句,演奏起来也是有弹性的。

同时由于音乐是看不见、摸不着的,在艺术中最具抽象性,因此也就更容易创造“曲终声尽意不尽”的“空白”。散节拍则是音乐中创造“空白”的绝妙的手段。尤其是中国传统音乐的散节拍创构的“空白”,效果更胜语言文字一筹。当虽有似无的节拍在时空的纬度里自由飘荡的时候,它所引发的是无垠的想象余地。在严羽《沧浪诗话》中曾有这样的记载“语忌直,意忌浅,脉忌露,味忌短”,都体现了对空白的要求。^②古琴曲的音调就充满了散逸的“空白”,它的“吟、揉、绰、注”无论在音量变化与律动上,都具有极大的弹性。

谱例 36

《阳关三叠》



^①赵晓生.中国钢琴语境[J].钢琴艺术,2003,(10):37.

^②蒋菁 管建华 钱茸.中国音乐文化达观[M].北京:北京大学出版社,2001年1月第一版.第26页.



谱例 36、37 是《阳关三叠》中段落的高潮，前两次均用一拍的休止符，第三叠则使用了延长音，无论是休止符还是延长音所留下的“空白”都给我们留下无限遐想，歌词“湍行、湍行；感怀、感怀”描述了故人依依惜别，渐逝于天地相接的荒野，诗人心灵的视界中依然清晰地呈现着朋友回首相别的一幕幕。演奏时首先要使声音通畅，有内在的气韵，内心要随着音乐的进行而歌唱，体会歌词所要表达的意境，以及“言有尽而意无穷”的美感境界。

谱例 37

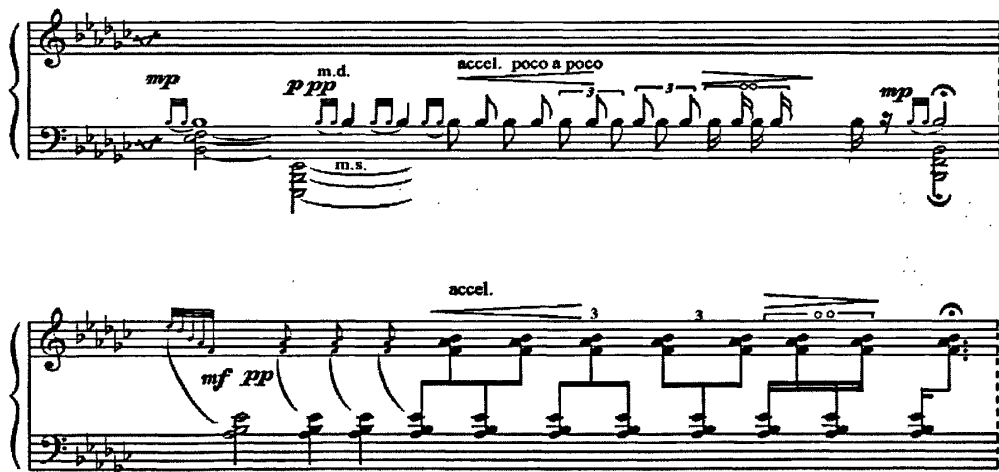
《阳关三叠》



谱例 38 在乐曲《夕阳箫鼓》的引子中散板节奏的使用更为直接，不再划分小节。

谱例 38

《夕阳箫鼓》



这种散起的节奏在中国钢琴作品中比比皆是。“ ♩ ”就是民族器乐曲中散板的记法。演奏时要注意谱面上的标记但又不可机械的照搬。整个乐句基本上是呈松——紧——松的格局，即随着二分音符到四分音符、八分音符、三连音……由疏到密，慢起匀速渐快，中间不能出现重音，整句一气呵成，句尾再渐弱渐慢收住。演奏过程中注意倾听主干音，心里跟着音乐唱，随着乐句的渐强渐快，音乐逐渐拉紧，当

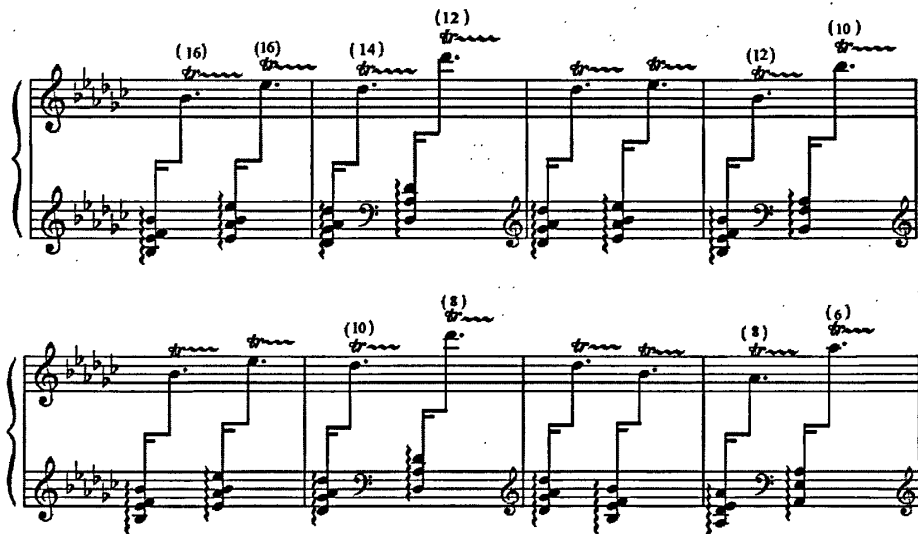


乐句达到高潮时,要保持住再慢慢减慢减弱收下来。像这样的乐句和段落还有很多,变奏二、变奏五、变奏七等等,有的谱子上面直接就标出由慢渐快或由慢渐快至快板的提示。

这些段落中的“渐快”和“渐慢”实际上就是我国民族音乐中所说的“催”和“撤”的概念。但是,“催”和“撤”与西方音乐中的“accel”和“rit”、“rall”是完全不同的。西方音乐的节奏分割通常是均匀的,而中国音乐却经常发生非匀称的分割,这样就出现了“无级差变量节奏”,通俗而言,如同“无排档变速”的汽车,其速度不断在改变没有档差。^①下面是一个更为直观的实例。

谱例 39

《夕阳箫鼓》



谱例 39 是《夕阳箫鼓》变奏五中的一段,由长颤音逐步紧缩到十六分音符的匀速运动,演奏时我们要从开始数逐步减少颤音次数以完成这种“无级差变量”过程。如谱例中所标示的那样,从较长时值的颤音逐渐过度到每拍 4 个音的匀速运动,要做的自然不露痕迹,首先要有一个大概的设计,再根据音乐的运动而有的放矢的自由发挥。谱例中的颤音数量多少只供参考。

另外,由于中国传统音乐依情绪的展开而发展,曲体结构较为自由,因此把握乐曲整体节奏布局对于全曲音乐的层次与高潮的发展尤为重要。“速度布局也可理解为是一种宏观节奏。‘散—慢—中—快—散’的变速节奏是民族音乐中常用的一种组织音乐的办法,这种传统的布局套式渗透到我国民间器乐演奏的各个方面。”^②

^①赵晓生.中国钢琴语境[J].钢琴艺术,2003,(10):38.

^②修海林 李吉提.中国音乐的历史与审美[M].北京:中国人民大学出版社,1999.



这两首古曲钢琴改编曲基本沿用了原曲的构架,尤其是《夕阳箫鼓》,结构比较庞大,从散板或慢板节奏开始,通过音乐的逐渐拉紧有时也在高潮处放宽来推动音乐发展。有用文字标明的,慢起渐快、由慢渐快至快板,也有 *popo string. lent polaccele. meno mosso* 等记号。《夕阳箫鼓》全曲共十段,开始首段与收尾都是散起散落,中间各段随着音乐的发展自然递增,由静而动,由动而静,由远而近,由近而远,以景抒情,情寄于景,情景交融,一次次的“慢起渐快”直到变奏七才将音乐推向全曲的高潮,之后音乐结构扩展逐渐趋于稳定。

总之,中国钢琴音乐中节奏的问题非常多。演奏时无论是对节奏“内涵”的把握还是“宏观节奏”的安排,对于表现民族音乐独具的活力与韵味都有着重要的影响。这种符合中国钢琴音乐自身特点的“节奏感”和建立在西方音乐基础上的“节奏感”还是有极大区别的。沈知白先生有句名言:“西方音乐是作广播操,中国音乐是打太极拳”。节奏是中国钢琴音乐的基本骨架,建立起鲜明的具有中国钢琴音乐特点的节奏感,是弹好中国钢琴音乐作品的前题。^①否则将可能弹的面目全非。演奏中无论是对节奏“内涵”的把握还是“宏观节奏”的安排,对于表现民族音乐独具的活力与韵味都有着重要的影响。因此,对于中国音乐中“拍可无定值”的概念并不是要将节奏玄妙化,而是需要演奏者充分理解节奏的“内涵”,有的放矢的处理节奏的缓急徐弛。^②对于整个作品的节奏布局只有做到心中有数,演奏起来才能得心应手,一气呵成,保持结构的完整。

第五节 音断意续、传神写意——表现中国化音响的特殊音效踏板

有人说踏板是音乐的灵魂,在中国钢琴音乐中,踏板的使用也是以音响为目标的。要根据作品所表现的具体意境,音区节奏,和声与装饰音的性质等因素来调整。由于这两首作品的音色都是模仿的民族乐器,踏板的使用也就颇有讲究。在此仅讨论一些特殊音效踏板的使用。

踏板的使用不是单一的,左右踏板常常配合使用使音响更加丰富多彩。

《夕阳箫鼓》的第一段引子“江楼钟鼓”(见谱例 40),开始的第一乐句可以用一个延音踏板(右踏板)完成。右踏板起初不要踩到底,在模拟琵琶轮指开始之前将左踏板踩下去,随着速度逐渐紧凑,力度加强,慢慢抬起左踏板,将右踏板踩到底,在乐句高潮的地方稍多停留,然后随着情绪的释放,渐弱渐慢,右踏板也一点

^①赵晓生.中国钢琴语境[J].钢琴艺术,2003,(9):38.

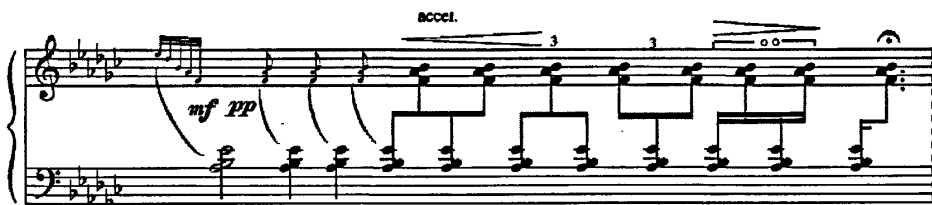
^②唐纯.键盘上的“丝竹韵”——模仿民族器乐风格的中国钢琴曲之审美诠释与演奏初探.硕士毕业论文.中国音乐学院.第 18 页.



点抬起直至完全放掉。仿佛鼓声由远及近，又由近到远。十六分休止符是一个呼吸的气口，这个空白留给欣赏者无限的遐想。同样在第二乐句也可以参照上面的用法。在模拟琵琶、筝等滚拂、刮奏时，由于速度快，音符密集，为了保持旋律音的清晰，右踏板不可一脚踩到底，视情况用浅踏板，踩四分之一或二分之一踏板。

谱例 40

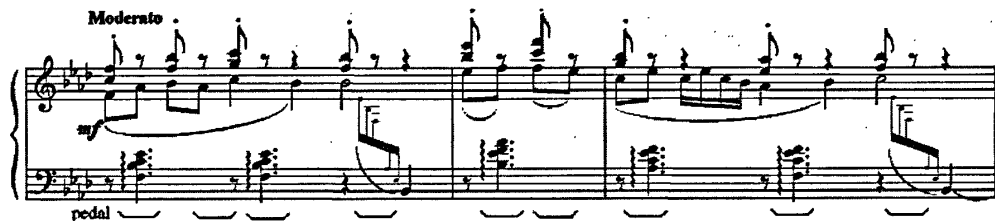
《夕阳箫鼓》



“泛音和弦”在乐曲《阳关三叠》中出现了几十次，都应使用音后踏板，但不同的乐句处理略有差异。

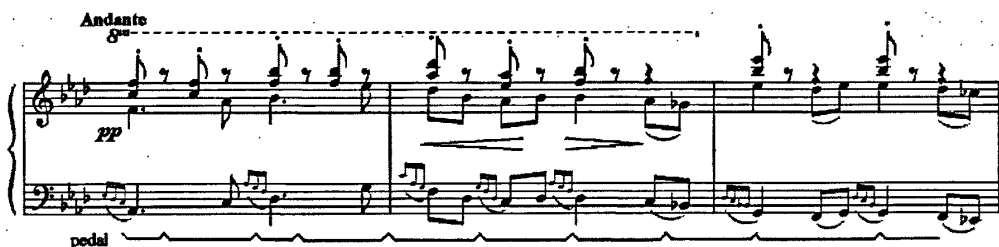
谱例 41

《阳关三叠》



谱例 42

《阳关三叠》



谱例 41 我们可以看出旋律在中声部，主要依靠手指本身的连接，上方是四度泛音跳音，低声部是和弦的琶音，为了突出旋律层次，踏板要在右手八度离键后踩下，而不必每个都连。谱例 42 则不同，旋律间隔一个八度在两个声部中由两只手同时奏出，而且左手还带有大量的复倚音，上方右手则保持着四度跳音的泛音，弹奏时左踏板和右踏板要同时踩下，为了使左手旋律悠扬连贯，右踏板可以踩的长一些，由于音区比较高，踏板多一些对泛音跳音效果也不会有影响。^①

^①唐纯. 键盘上的“丝竹韵”——模仿民族器乐风格的中国钢琴曲之审美诠释与演奏初探. 硕士毕业论文. 中国音乐学院. 第 15 页.



第四章 黎英海古曲钢琴改编曲的文化意蕴

第一节 《夕阳箫鼓》的“山水文化”

在博大精深的中国文化中,有一种以山水景观为描述对象的,被称之为“山水文化”的现象,这是祖国的大好河山在艺术家心中激发了创作灵感而留下的文化遗产。“山水文化”是人对物的心理感受,它的反映对象是各地域具有特色的山水景观。从文化的角度来看,在几千年的中国传统音乐文化中,始终存在着一种以山水景观为描写对象的文化现象,这一类作品在中国音乐中占有重要地位,从先秦时期伯牙的《高山流水》开始,山水之作便层出不穷,如:《潇湘水云》、《大浪淘沙》、《醉渔唱晚》和《夕阳箫鼓》等。从这些作品中所反映的文化内涵来看,基本上都是通过对大自然景物的描写,来达到寓情于景、借景抒情的目的。

此外,山水作为自然的一个重要方面,它与中国人有着特别的情愫。在中国人的观念中,历来把自己作为自然的产物,把自然看成是人类的亲密朋友。这一点与西方有很大的不同。西方人的一个重要观念就是:人是自然的统治者、征服者,而自然则是人所统治和征服的对象。因此把人看成是这个世界的主宰者,把自然看成是人的对立面。

“中国文明虽然起源于对自然征服驾驭型,但它主要是开发利用型(主要是耕种)”。^①其特点是:人对它的依赖远远大于对它的耕种,对它的顺应远远大于对它的改造。这种特定的方式,便形成中国人与自然的独特关系——人以自然为友,努力亲近自然,保持与自然的统一与和谐、互相支撑、互相依存,而不是像西方那样对立的、统治与被统治、征服与被征服的关系。这种形成是在自己的生命与自然山水的生命间寻求一种和谐的亲密关系,可以说是孔子“知者乐水,仁者乐山”的体现。中国哲学中的“天人合一”、“天人感应”等重要思想观点,即由此而来,所以中国音乐传统一贯重视表现对自然的观照和体现,重视表现“天人合一”意境。

在一定程度上,山水文化不仅具有一定的写实意义,而且有着特别的文化意蕴。就中国传统文化而言,以“山水”为题材的作品大都含有一种远遁山林、与世无争的消极因素和文人类型的背景,这些作品或多或少总是表现出“不与常人论凡间,甘于孤人谈清高”的格调。比如“摔琴叹知音”的《高山流水》、“隔绝尘世”的《渔歌》、“放怀忘情”的《醉渔唱晚》,这些作品不仅具有优美的音乐描写,其情景的

^①刘承华.中国传统音乐“自然”母题及文化意蕴[J].中国音乐学,2002,(3):37-43.



交融更令人深深叹服。但从整体来看,总是带有那种消极的因素和成分,这是几千年封建体制对思想意识形态的禁锢,因而造成了历代艺术家们在思想和创作上的双重无奈。

值得我们学习的是黎英海先生在改编这首乐曲时去掉了“山水文化”的消极因素。“从音乐本身来构思这首钢琴曲,从总的形象上考虑表现祖国的大好河山,美丽如画的风景,表现对生活的热爱之情,原曲中比较忧伤的曲调也积极的处理地较为明亮,音乐的情绪是积极的。”^①但它以浓郁的民族风韵、清新淡雅的格调、田园诗般的意境和独特的音响,表现了人与大自然的和谐一致,更力图体现“天人合一”的中国传统美学思想,是中国传统音乐改编曲中不可多见的佳作。

第二节 《阳关三叠》的“惜别情怀”

在他律论美学的观念中,音乐所表现的最广泛的内容就是情感。但是,他律论所说的情感是广义的情感,它包括一切感觉张力的运动和形式。与这种广义的情感相比,我们常常所讲的都是狭义的情感,它是指人的指向一定对象、有着具体内容的情感。^②这种狭义的情感,广泛的存在于音乐当中。但是,由于各民族的文化差异,人的情感必然在内容和表达方式上存在着差异。音乐是表现情感的最为直接和深入的艺术,故而也最能在这一方面见出精微的差别。

思念之情是人类普遍的情感,但在不同的民族与文化中,感情的内涵和表达方式都会存在一定的差异。中国文化是以家族为中心的群体本位文化,它强调人际间的联系性和依赖性,故而倾向于在亲近的人之间达到你中有我、我中有你,你我不分的“互渗”状态;而西方的文化是以社会为背景的个体本位文化,它强调个人的独立性和自主性,故在人际关系中是以尊重和保持距离为主。^③在这样的文化影响下,西方人与人是一种既相互需要,又要保持一定的距离的互相独立的张力形式。而在中国,无论是友情还是婚姻,中国人都希望自己与对方水乳交融、化为一体,无法分清彼此,是一种互相渗透的形式。

由于人际关系中的“互渗”状态,决定了中国人对友人、恋人的思念之情的表达具有十分鲜明的特征。它不像西方那样激情喷涌、直抒胸臆的外向型品格;而是含蓄温婉的内向型品格。中国人对自己思念的对象往往不是大声的呐喊出来,而是放在心灵深处细细地品味。钱穆先生说:“西方人把心放在所爱恋的人的身上,中

^①苏澜深.探中华之乐 求民族之风——黎英海先生访谈录[J].钢琴艺术,1999,(1):4-9.

^②刘承华.中国传统音乐“情感”母题及文化意蕴[J].乐府新声,2003,(1):16-20.

^③同2.



国人则将所爱存之己心。”^①之所以要把所思所爱“存之己心”，正是因为“我中有你”的缘故。因为所思所爱的都在自己的心中，所以表现在音乐上就不是向外的求索，而是向内的开掘；不是表现为外展的强度，而是内敛的深度。这种向内的开掘，使中国音乐中思念之情的表达获得幽婉、深邃、低回、缠绵的效果。^②

《阳关三叠》的歌词出自唐代诗人王维(699—759)送别好友元二出使西域时的一首送别诗：《送元二使安西》。“渭城朝雨浥清尘，客舍青青柳色新。劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。”诗中的安西古称“龟兹”，在现在的新疆维吾尔自治区南疆的库车县一带。说起唐诗“劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人”，可能是无人不知、世人皆晓。若要说他的起因，探究其历史渊源，那就并非易事了。

据考证，在唐代(618—907年)，由于唐太宗和唐高宗扩大了疆土，需要派大批的士兵到边疆去驻守，于是开始从农民中征兵，当时叫征戍。到唐玄宗中后期，政治日趋腐败，经济也不景气，对农民的剥削和压迫也日益加深。所征的士兵被送到新疆之后，往往不能按期换防回乡，经常是老死边陲而不能归。所以，每当农民中有被征兵前往边疆服役的，被征的士兵和亲友们的心情都非常的沉重、哀怨。^③

当时诗人王维看到这种现象，十分同情被征士兵们的不幸遭遇。在亲历了送别一个名叫“元二”的朋友服兵役后，激发起了他的诗意。但在当时他不敢正面地批评，而是采用较含蓄的手法来反映社会现实，用来表达对朋友的依依惜别之情。于是挥笔写下“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”的著名诗句。渭城，在今陕西省西安市的西北方向；阳关，在今甘肃省敦煌县的西南。渭城和阳关都是去安西的必经之路，迢迢数千里。今日的别离，生死未卜的明天，使为之送行的亲朋好友的心情分外沉重。

虽然这首赠别诗不是为歌唱而作，但写出不久，就被乐工歌入乐府。因这首诗中有“阳关”、“渭城”两个地名，所以用这首诗配成的歌曲就叫做《阳关曲》、《渭城曲》。由于它抒写离愁别绪很有典型意义，在唐代就是一首“流行歌曲”，并收入《伊州大曲》作为第三段。唐末诗人陈陶曾写诗说：“歌是《伊州》第三遍，唱着右承征戎词。”说明它和唐代大曲有一定的联系。后来又被谱入琴曲，以琴歌的形式流传至今。王维的诗是为送友人去关外服役而作，入琴曲后又增添了一些词句，加强了惜别的情调。曲谱最早见于《浙音释字琴谱》(1491年以前)外还有1530年刊行的《发明琴谱》等十几种不同的谱本。

黎先生创作的钢琴曲《阳关三叠》是根据清代张鹤所编的《琴学入门》(1864

^①钱穆.现代中国学术论衡.[M].湖南:湖南岳麓书社,1986.285页.

^②刘承华.中国传统音乐“情感”母题及文化意蕴[J].乐府新声,2003,(1):16—20.

^③李永铎.《阳关三叠》—古代西域新疆与中原音乐文化完美结合的典范[J].音响技术,2007,(6):77—79.



年)的传谱改编而成。全曲分为三大段,基本上用一个曲调作变化反复,叠唱三次。每叠又分前后两段,前段除第一叠加“清和节当春”一句作为引句外,其余均用王维的原诗;后段是新增的歌词,每叠不尽相同。从音乐角度说,后段类似副歌的性质。全曲中每叠均是以商调式为中心,时而用羽调式加以穿插变化,以求对比;羽调式又是商调式的属调式,因此,也帮助和支持着全曲的商调式。

这首歌的音调纯朴而富于激情,特别是后段“遄行、遄行”等处的八度大跳,以及“历苦辛”等处的连续反复呈述,情意真切、激动而沉郁,旋律与歌词很好地结合,相互映衬。虽然曲调处理得非常简单、朴素,但这正好能够充分表达出作者对即将远行的友人那种无限关怀、留恋的诚挚情感,从旋律的单纯朴素中见出人的情真意切。

王维的诗,之所以能迅速传开,正因为他所抒写的别离情意,不只是抒发他个人对一位朋友的感情,而是反映了更多人的共同感情,从而引起了共鸣。后来成为歌曲后,人们就常常用它作为自己的代言,来抒发各种不同关系中的别离情绪。它既不限于男子与男子、女子与女子间的友情,也不限于男女之间的爱情;它实际上概括地代表了中国古代封建社会中各色各样的别离情绪。自从这一歌曲传开以后,“阳关”二字实际上已成了“别离”的同义语。到了这时候,所有性别上、地域上以及时间上的局限性,都成为次要,而不能限制这一歌曲更广泛的流传与应用了。

在现代,世界首席箏篪演奏家,旅美华人崔君芝演奏的箏篪曲《阳关三叠》,此曲是杨通八和刘文金根据琴曲改编而成,箏篪散音和泛音的交替出现丰富了和声,更深刻地表现了两个好友互道珍重,依依不舍的离别之情。作曲家王震亚将古曲《阳关三叠》改编成合唱曲,50年代在世界青年联欢节上演出,1977在菲律宾举行的亚非拉合唱节上演,同样受到各国音乐爱好者的欢迎和好评。我国源远流长的灿烂文化,使世界人民为之震惊与叹服。



结语 黎英海古曲钢琴改编曲研究的价值取向

艺术的民族性就是表现民族的本质特点所形成的艺术上的特殊性,其最基本、最重要的内涵在于是否用民族精神去观察客观事物,是否表达了民族精神。中国钢琴音乐的民族化,就是要用钢琴这一外来西洋乐器来体现本民族的音乐文化和音乐内涵,传达本民族的精神、意韵和风格,其实这是一个“舶来—融合—弘扬”的过程。民族化的概念应该包含两个方面:一是借鉴和利用外来的艺术形式和经验,使其本国化;二是继承和革新本民族的艺术传统,取其精华,去其糟粕,使之适应于新时代的需要。

虽然钢琴是西方文化的产物,在与中国音乐文化的融合中有着一些不谐和,但它转调方便、音域宽广、音色丰富,又给我们的民族音乐文化与钢琴音乐艺术的结合留下了广阔的空间。中国钢琴音乐文化的民族化道路印证着:只有把艺术的触角切入民族生存最敏感的神经,才会有艺术的冲击力与震撼力,只有背靠着民族文化、哲学和美学坚实基础,我们的现代艺术无论是批判还是建构,才会有文化的广度、美学的高度以及哲学的深度。^①艺术只有富有强烈的民族色彩,才能深刻地表现生活,才能深入地表现民族精神和风貌,才能成为最真实的民族艺术。而中国钢琴音乐的民族化问题,既是一个重要的音乐理论问题,又是一个重要的音乐实践问题,因为无论是对于中国钢琴曲的创作,还是对于中国钢琴演奏和钢琴教学,它均具有指引发展方向的作用。

所谓“民族化”,是指“作家、艺术家创造性地运用和发展本民族独特的艺术思维方式、艺术形式、艺术手法来反映现实生活,表现本民族特有的思想感情,使文艺作品具有民族气派和民族风格,是一个民族的文学艺术成熟的标志之一。”^②每一个时代、每一个国家、每一个民族的每一种艺术,都以各自独有的民族化特色为生命和灵魂而独树一帜。中国钢琴音乐必须实现民族化,否则便没有出路。

黎英海古曲钢琴改编曲《夕阳箫鼓》、《阳关三叠》是中国钢琴音乐民族化的典范之作。这两首作品能够从创作至今 30 余年仍为人们喜爱,我认为是与它扎根于中国传统音乐文化、体现了中华民族的民族精神分不开的。对中国钢琴音乐进行研究就要将中国钢琴音乐放在整体的文化背景中,不仅要对本体的技术层面进行分析,还要对音乐中所隐藏的非音乐性的、带有文化属性的因素进行探讨,即从作

^①刘青弋.“走向本土”与“国际接轨”——论东西方舞蹈文化的冲突与融合[J].北京舞蹈学院学报,2000,(1):42—45.

^②《辞海》缩影本第 2178 页,上海辞书出版社 2000 年版.



品产生的政治与社会条件探析其技术运用与内容结合的关系,从作品产生的深层文化背景探讨其中蕴含的民族音乐传统和审美心理。^①本文通过中国传统音乐文化的视角对黎英海先生的两首优秀的古曲钢琴改编曲进行分析,可以看出这两首中国钢琴改编曲之所以经受了时间的考验,被广大人民所喜爱,正是因为它们体现出了中国古典音乐文化的精髓。

两首作品均改编自中国传统古曲,沿用了古曲的文学性标题和五声性旋律;在和声上综合运用传统的功能和声和民族的色彩和声,使音乐更具民族音韵;多声织体的运用显示了作曲家娴熟的复调手法;随意性的曲式结构体现出了中国古典音乐文化特征。作为演奏者,完美地表现音乐内容,体现中国古典音乐文化精髓是最终目的。因此通过对作品的音色、触键、线性旋律的演奏、装饰音的演奏、节奏的把握、踏板的运用等多方面的深入分析和研究,我们可以发现中国钢琴音乐在弹奏上,为了达到某些特殊音响,逐渐形成了有别于传统钢琴演奏技术的特殊技巧。

改编只是一种途径、一种手段,是沟通民族音乐与钢琴艺术的桥梁。要想真正完美的阐释音乐内涵还需体验民族音乐的精髓,感受中国音乐的意境与神韵,将其转化为个人的感悟,只有这样才能在创作和演奏中更好的体现我们中华民族的气质。只有依靠演奏者自身对音乐的理解与审美而形成内心的体验,并以旋律、节奏等为载体通过脑、心、身的控制而流于表象成“韵”,转为意象,与客观事物相互交融变成“境”。在心与指、指与音、音与境共同“和谐”的基础上,音乐才会余韵弥生,感人肺腑。^②总之,对中国钢琴作品的分析与演奏是一项值得我们重视的课题。

中国钢琴音乐作品如今也十分丰富,但是我们要想推动中国钢琴音乐的民族化进程,创作出有生命力的、为广大人民群众所喜爱的作品,就一定要把自己置于中国传统音乐文化的母体中,去吸取她的养分,体味她的精髓,才能写出《夕阳箫鼓》、《阳关三叠》这样的中国钢琴艺术精品来。中国古典音乐是中国文化宝库中的瑰宝,黎英海先生将中国古曲改编为现代钢琴曲并再现辉煌,具有重要的意义。首先,符合了人民的需求,当代中国人民热爱自己民族的古典音乐,但直接欣赏古曲的本来面目,在时代、空间、物质条件、审美观念上又有很大的差距。通过改编为现代钢琴曲,更易传播、理解、欣赏、接受;第二,使古曲获得新生。几百年甚至上千年的古曲古乐,虽然是珍宝,但不便流传,要想在新时代、新社会、新听众中一展自己的容颜,再现昔日的辉煌,如不脱胎换骨地炼就出新的生命,就只有被尘封于博

^①代百生.何谓钢琴音乐的“中国风格”——从文化的视角研究中国钢琴音乐[J].中国音乐学,2005,(3):97.

^②唐纯.键盘上的“丝竹韵”——模仿民族器乐风格的中国钢琴曲之审美诠释与演奏初探.硕士毕业论文.中国音乐学院.第17页.



物馆的地下室中，难以被广大人民欢迎；第三，使人类共享中国音乐的精华。中国古典名曲，从文化意义上讲，它不仅仅属于中国，也属于全人类。除了原曲原谱原声应受到保护之外，改编为现代钢琴曲，有利于人类的共享。

对这两首中国古曲钢琴改编曲的研究，不仅仅是阐释这两首钢琴曲那令人心醉的艺术底蕴，更希望本文能成为“引玉之石”，为今后对这些宝贵的钢琴文化的进一步研究提供有益的借鉴。



参考文献

1.专著类:

- [1]宗白华.美学散步[M].上海:上海人民出版社,1982.
- [2]王凤桐 张林.中国音乐节拍法[M].北京:中国文联出版公司,1992.
- [3]杜亚雄.中国民族基本乐理[M].北京:中国文联出版公司,1995.
- [4]管建华.中国音乐审美的文化视野[M].北京:中国文联出版公司,1995.
- [5]卞萌.中国钢琴文化之形成与发展[M].北京:华乐出版社,1996.
- [6]赵晓生.钢琴演奏之道[M].上海:世界图书出版社,1999.
- [7]程民生.音乐美纵横谈[M].上海:上海音乐出版社,2000.
- [8]蒲亨强.中国音乐的新视野[M].南京:南京师范大学出版社,2002.
- [9]李诗原.中国现代音乐:本土与西方的对话[M].上海:上海音乐学院出版社,2004.
- [10]黎英海.继承与求索——中国民族音乐文集[M].上海:上海音乐出版社,2004.
- [11]李宝龙 杨淑琴.中国传统文化[M].北京:中国人民公安大学出版社,2006.
- [12]刘蓝.诸子论音乐——中国音乐美学名著导读[M].云南:云南大学出版社,2006.
- [13]张前.音乐美学教程[M].上海:上海音乐出版社,2002.

2.期刊类:

- [1]王次炤.略论音乐传统的多层结构[J].中央音乐学院学报,1991,(1):4
- [2]刘承华.中西音乐美感特征的比较[J].中国音乐,1994,(2):14
- [3]修海林.黎英海教授的民族音乐创作与研究[J].国际音乐交流,1994,(3):4
- [4]刘正维.《夕阳箫鼓》的特殊曲式与发展手法[J].武汉音乐学院学报,1994,(3):20
- [5]李吉提.古琴曲《阳关三叠》的曲式结构特点——兼谈中国传统音乐结构的某些共性因素[J].中国音乐学,1995,(2):101
- [6]刘承华.从文化传统看中西音乐传统的不同[J].武汉音乐学院学报,1995,(3):1
- [7]李京红.《夕阳箫鼓》的演奏心得[J].钢琴艺术,1997,(5):28
- [8]苏澜深.探中华之乐求民族之风——黎英海先生访谈录[J].钢琴艺术,1999,(1):4
- [9]代百生.根据传统音乐改编的中国钢琴曲的演奏特色[J].音乐研究,1999,(1):51



- [10]田青.禅与中国音乐[J].中国音乐学,1999,(1):99
- [11]刘承华.古琴的文化审美内涵[J].武汉音乐学院学报,1999,(2):34
- [12]代百生.根据传统乐曲改编的5首中国钢琴曲的艺术特色[J].黄钟,1999,(3):95
- [13]叶林.关于音乐意象、音乐意境的思考[J].天津音乐学院学报,1999,(4):4
- [14]李石根.我国民族音乐的美学传统——“和”[J].西安音乐学院学报,2000,(1):38
- [15]刘青弋.“走向本土”与“国际接轨”——论东西方舞蹈文化的冲突与融合[J].北京舞蹈学院学报,2000,(1):42
- [16]卞萌.谈中国钢琴音乐与钢琴名曲《夕阳箫鼓》[J].乐器,2000,(1):60
- [17]常吾尚,闫妍.“气”与“韵”——钢琴曲《夕阳箫鼓》的演奏诠释[J].中国音乐,2000,(2):73
- [18]赵晓生.双琴记:古琴与钢琴的随想[J].钢琴艺术,2001,(3):52
- [19]刘承华.中国传统音乐“自然”母题及文化意蕴[J].中国音乐学,2002,(3):38
- [20]顾笑瑜.谈中国钢琴作品“润腔”的艺术表现[J].商丘师范学院学报,2002,(4):108
- [21]苗建华.古琴美学中的儒道佛思想[J].音乐研究,2002,(6):75
- [22]刘承华.中国传统音乐“情感”母题及文化意蕴[J].沈阳音乐学院学报,2003,(1):16
- [23]焦枫.钢琴曲《阳关三叠》的演奏分析启示[J].克山师专学报,2003,(2):80
- [24]张龙海.钢琴演奏中国古曲表现人文精神之我见[J].海南大学学报,2003,(2):211
- [25]黄梅.钢琴曲《夕阳箫鼓》的创作意境及演奏技巧[J].自贡师范高等专科学校学报,2003,(3):39
- [26]何俐.古曲艺术留芬芳洋为中用结硕果——黎英海改编的钢琴曲《阳关三叠》、《夕阳箫鼓》浅析[J].达县师范高等专科学校学报,2003,(3):101
- [27]谢红.钢琴曲《夕阳箫鼓》艺术手法探微[J].中国音乐,2003,(4):108
- [28]邵华,宫莉.一幅层次分明、和谐统一的风景画——浅析钢琴曲《夕阳箫鼓》[J].钢琴艺术,2003,(7):25
- [29]李西安.对音乐传统传承、变异与创新的再认识[J].人民音乐,2003,(12):19
- [30]赵江虹.钢琴曲《夕阳箫鼓》的民族特点与演奏艺术[J].美与时代,2003,(12):28
- [31]韩佩君.“琴韵”——中国钢琴音乐作品的教学与演奏[J].中国音乐,2004,(2):112



- [32]刘赫男.春江潮水连海平海上明月共潮生——从《夕阳箫鼓》、《浔阳琵琶》到《春江花月夜》[J].沈阳音乐学院学报,2004,(4):27
- [33]范立芝.中国钢琴音乐演奏中的气与韵[J].西安音乐学院学报,2004,(4):52
- [34]王莹.钢琴曲《夕阳箫鼓》的文化思考[J].交响西安音乐学院学报,2004,(4):77
- [35]韩佩君.“风、雅、韵”——中国钢琴音乐作品教学和演奏中的主要问题研究(之一)[J].中国音乐,2004,(4):90
- [36]郑刚.谈钢琴曲《夕阳箫鼓》的音乐主题[J].乐器,2004,(9):88
- [37]杨文.中国钢琴音乐作品的民族化特征[J].音乐探索,2005,(1):70
- [38]赵春婷.多段体琴歌《阳关三叠》研究[J].中央音乐学院学报,2005,(1):79
- [39]廖红宇.江文也钢琴作品中的中国传统音乐因素[J].中国音乐,2005,(1):132
- [40]浅洋.黎英海早年的音乐求学之路[J].校园歌声,2005,(3):49
- [41]代百生.何谓钢琴音乐的“中国风格”——从文化的视角研究中国钢琴音乐[J].中国音乐学,2005,(3):97
- [42]黄认识.中国古典音乐中“天人以和”的审美观[J].广西梧州师范高等专科学校学报,2005,(4):12
- [43]闫铮.中国传统音乐的“中和”之美[J].晋中学院学报,2005,(4):62
- [44]薛维恩.中国钢琴音乐民族化发展趋势[J].戏剧文学,2005,(4):101
- [45]汪黎明,王晖.浅谈钢琴曲《夕阳箫鼓》的诗意及演奏方法[J].西北民族大学学报,2005,(4):139
- [46]韦民.试论钢琴曲《夕阳箫鼓》所蕴含的美学思想[J].洛阳师范学院学报,2005,(6):157
- [47]叶健.中国钢琴音乐的民族化音色探析[J].安徽师范大学学报,2005,(6):729
- [48]王培新.意境的渲染情感的抒发——试谈中国古典诗词歌曲演唱的意境教学[J].艺术教育,2005,(7):96
- [49]马惠敏.从中国古典音乐的意境看民族审美心理[J].喀什师范学院学报,2006,(1):85
- [50]方岳民.《夕阳箫鼓》从琵琶曲到钢琴曲的文化衍变[J].音乐探索,2006,(2):20
- [51]颜峻.黎英海钢琴曲《阳关三叠》的音乐分析——兼论其民族化创作手法和演奏提示[J].云南艺术学院学报,2006,(2):60
- [52]夏海蕾.音乐审美的至高追求:意境美[J].辽宁师范大学学报,2006,(2):107
- [53]管云.中国钢琴曲中模拟手法的运用[J].阜阳师范学院学报,2006,(2):121
- [54]易薇.论中国传统音乐中的哲学思想[J].九江学院学报,2006,(3):29



- [55]李晓源.浅论道家思想在“古琴文化”中的体现[J].陕西广播电视大学学报,2006,(4):45
- [56]管云.一首民族风格浓郁的钢琴曲[J].乐器,2006,(5):43
- [57]夏海蕾,雷琼.意境:音乐美学中的一个重要概念[J].理论界,2006,(7):220
- [58]樊金霞.钢琴曲《夕阳箫鼓》中的和声语言[J].吉林工程技术师范学院学报,2006,(10):57
- [59]田青.中国传统文化与传统音乐[J].南京艺术学院学报,2007,(2):1
- [60]叶键.中国风格钢琴曲演奏中的点与线——由旋律构成的基本形态论其“线条美”及技巧表现[J].安徽大学学报,2007,(2):91
- [61]李永铎.《阳关三叠》—古代西域新疆与中原音乐文化完美结合的典范[J].音响技术,2007,(6):77—79

3. 音响资料类:

- [1] 《黎英海钢琴曲作品选集》 黎耘演奏 北京环球音像出版社出版 黎英海监制(其中选录《夕阳箫鼓》、《阳关三叠》)
- [2] 《钢琴名家教名曲——卞萌演奏与教学专辑》 卞萌演奏 人民音乐出版社出版(其中选录《夕阳箫鼓》)
- [3] 《鲍蕙荞——钢琴》 鲍蕙荞演奏 中国唱片成都公司出版(其中选录《阳关三叠》)



致 谢

四年的研究生学习生活即将结束，回顾这四年的学习、实践，我不禁感慨良多。

首先，要感谢我的母校华中师范大学给了我在贫困山区支教一年的经历，这是我人生中一笔最为宝贵的财富。是这一年的经历，让我得到了从书本中学不到的人生哲理。让我从一个原本只会索取的学生，成长为一个懂得奉献爱心和关爱他人、懂得了生活的艰辛和什么是“责任”的人。也让我更加珍惜学习的机会，在生活的道路上更加地努力和坚毅。

其次，要深深地感谢我的导师黄任歌老师，是他一次次在我人生最失意、最绝望的时刻，鼓励我、支持我，用一颗包容的心，给了我父亲般的关怀。从他的身上，我不仅学到了专业知识，更多的是他用实际行动教给我的做人的道理：踏踏实实做人，不去计较得失，多用宽容的心去待人。感谢黄老师能够因材施教，支持并鼓励我在中国钢琴音乐作品领域的研究和探索，让我能够在学习中获得快乐。

感谢所有教过我的老师，回首在华中师范大学音乐学院学习的七年，给予我直接或间接帮助的老师实在是太多太多，在这里我实在无法一一列出。你们渊博的知识、严谨的治学态度和勤勉敬业的工作作风是我一生受用不尽的财富。你们给予我的教导我将永远记在心底，并在将来走上工作岗位后，像您们一样用无私的爱心将知识传递给更多的人。

感谢我的家人对我的理解和默默的支持，我的同学、朋友对我无私的帮助和鼓励，是你们给我的关爱让我获得了战胜困难的勇气，能够在人生的道路越走越稳，以至于有能力去帮扶他人，没有你们就没有今天的我。

感双亲之发肤育养、念恩师之教诲不倦、谢挚友之扶持肩膀，我原想收获一朵浪花，你们却给了我整个海洋。在此，我心中充满的唯有无限的感激，谢谢你们！

由于篇幅、现有资料、写作时间和本人的写作水平有限，本文难免有许多不足之处，敬请各位专家斧正。

袁 渊

2008 年 5 月