

河北师范大学

硕士学位论文

中国风情 四季音画——廖胜京《二十四首钢琴前奏曲〈中国节
令风情〉》研究

姓名：任袁

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：段学军

20090504

摘 要

廖胜京(1929—)是中国当代著名作曲家之一。本文以他所创作的钢琴套曲《二十四首钢琴前奏曲〈中国节令风情〉》为研究对象,以理论研究法为主,比较研究法为辅,通过对这部作品所依附的理论体系——“中国五声调式同主音横向综合理论”——廖先生这一在民族调式领域中具有开拓意义的全新理论体系进行的探索和把握,以及对作品进行深入、细致地分析研究来总结其所表现的艺术特征和创作思想,并且和已有的西方类似体裁和题材的研究成果进行比较,从而得出结论。

本文在对作品理论体系的掌握中采用参考文献资料的研究方法,为日后分析作品本身提供良好的理论支持;在对本作品与西方同体裁的音乐进行比较时,还要翻阅大量的文献资料,从而尽量得出较为科学的结论。本文所涉及到的内容共分四个部分:

第一章 前奏曲体裁的产生与钢琴作品创作的发展

从前奏曲体裁的产生入手,详细介绍了前奏曲体裁作品创作在欧洲及中国的发展。

第二章 廖胜京与五声调式同主音横向综合理论

介绍作曲家廖胜京的生平及主要作品的创作情况;同时对中国传统的五声调式理论和廖先生独创的中国五声调式同主音横向综合理论进行了详细阐述。

第三章 《二十四首钢琴前奏曲〈中国节令风情〉》音乐本体分析

从曲式结构、调式、旋法、复调因素、钢琴织体等方面对本套作品进行了详尽分析。

第四章 《二十四首钢琴前奏曲〈中国节令风情〉》的继承与创新

本章用《中国节令风情》与西方同体裁和题材的作品进行了比较,并详细分析了本部套曲的艺术特征和创作思想。

笔者将在前人研究的基础上,通过自己的深入分析,借助于相关理论的文献资料,并结合其他学科(如音乐史学、音乐美学等)的研究方法对《中国节令风情》的理论、艺术、文化三方面作立体地考证与分析,并以总体、宏观的视野作综合性的理论总结,从而使这部作品形成一套完整的音乐研究体系,为今后音乐作品的创作提供良好的理论支持。

关键词: 廖胜京 钢琴 前奏曲 二十四节气 五声调式 横向综合

Abstract

Liao Sheng Jing (1929—) is one of famous Chinese the present age composer. The main body of a book use the piano song cycle "twenty four pianos prelude " studying a marriage partner, the law studying gives first place to theory , comparison go into law is to assist , to pass to theory system "Chinese five tones Shi Tong keynote transverse direction clung to by this work synthetical theory ——The first step that this one brand-new theory having developing significance in the field in national mode system carries out probes and has Mr. Liao in hand, analyse the characteristic studying the art coming to sum up what whose behaviour in a meticulous and deepgoing way as well as being in progress to work, and and some similar west type or form of literature and the subject matter research results go along already ,thereby come to a conclusion comparatively.

Research method the main body of a book is adopt to consult the document data in grasping to work theory system, self provides fine theory support to analysing work in the future; When checking work comparing with the west and the type or form of literature music go along, want to browse large amount of document data too , thereby try one's best to reach comparatively the science conclusion.

What the main body of a book deals with four together mark of content parts:

The first chapter development of prelude type or form of literature creation and piano work creation

The prelude type or form of literature work the first chapter development of prelude type or form of literature creation and piano work creation has been introduced start , detailed from prelude type or form of literature creation is created in Europe and China's development.

Second chapter Liao Sheng Jing and five tone Shi Tong keynotes synthesize theory transversely

The all one's life introducing composer Liao Sheng Jing 's and main work creation condition; Have been in progress at the same time to five the synthetical Chinese five tones Shi Tong keynote transverse direction theory that tone Mr. dyadic theory and Liao invents of

Chinese tradition expounding detailedly.

Third chapter "twenty four pianos preludes " the music body is analytical

From the musical form structure, the mode, turned on lathe the law, the duplicate accent factor, the piano to weave aspects and so on body to carry on the exhaustive analysis to this set of works.

Fourth chapter "twenty four pianos preludes " inheriting and foak

With "the Chinese climate and other natural phenomena, local manners and feelings " and the west have carried out seal with the type or form of literature work having analysed the central department song cycle art characteristic and having created thought compare, and detailed.

The author mounts basis studying in prehominid, by self thorough analysis, draw support from relevance theory document data, and be tied in wedlock other discipline (if music science of history , the music aesthetics wait) "amorous feeling theory studying method to the Chinese climate and other natural phenomena" , art , culture three aspect does body field textual criticism and analyse, the theory assuming a comprehensiveness with population , macroscopic ken sums up and , make this work form a set of entire music studying system thereby, for music work the days to come creation provide fine theory support.

Keywords: Liao Sheng Jing piano prelude 24 solar terms five tones style
transverse direction is synthetical

学位论文原创性声明

本人所提交的学位论文《中国风情 四季音画——廖胜京二十四首前奏曲〈中国节令风情〉研究》，是在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的原创性成果。除文中已经注明引用的内容外，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。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中标明。

本声明的法律后果由本人承担。

论文作者（签名）： 任袁

2009 年 6 月 24 日

指导教师确认（签名）：

2009 年 6 月 24 日

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解河北师范大学有权保留并向国家有关部门或机构送交学位论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权河北师范大学可以将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、缩印或其它复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在_____年解密后适用本授权书）

论文作者（签名）： 任袁

2009 年 6 月 24 日

指导教师确认（签名）：

2009 年 6 月 24 日

引 言

钢琴，是欧洲音乐文化发展的优秀成果之一。而钢琴音乐经历了巴洛克、古典主义、浪漫主义等伟大时代，已经有 300 多年的悠久历史了。期间涌现出大量的优秀钢琴音乐作品，还有像巴赫、肖邦、李斯特等这些对钢琴艺术做出过巨大贡献的艺术大师，他们不仅具有高超的演奏技巧，而且在钢琴作品创作领域也留下了大量经典的范本式作品，为以后的钢琴创作、演奏和研究提供了丰富的素材。

我国是具有消化、吸收世界上一切优秀文化成果的无尽能力的国家。中国钢琴曲对西方钢琴音乐而言，是一种新的钢琴音乐；对于中国传统音乐而言，又是一种新的中国音乐。20 世纪中国钢琴曲的创作历程经历了萌芽期、发展期、禁锢期，最后到达繁荣期，这些都说明伟大的中华民族善于吸收外来音乐文化，并善于创造自己新的音乐文化。

廖胜京作为 20、21 世纪之交中国最杰出的作曲家之一，不仅创作的音乐作品很多，而且作品所涉及的体裁范围也很广，包括器乐独奏曲、钢琴曲、清唱剧、歌剧、评剧、合唱等音乐作品。他的许多作品在音乐界都极具影响力，如小提琴独奏曲《红河山歌》、钢琴曲《火把节之夜》等等。其中，最能代表他创作手法的作品，就是他的《二十四首钢琴前奏曲〈中国节令风情〉》了。这部作品是极富于艺术价值的杰作，也是他的代表性作品。它所揭示的形象以及广泛和深厚的程度在他以前的作品里是从未有过的，这套前奏曲不论就形式还是就内容而言，都显示了他的民族文化的高度自觉意识，集中体现了他在创作技法上对传统的继承与创新。

第一章 前奏曲体裁的产生与钢琴作品创作的发展

第一节 西方前奏曲的起源与发展

一 前奏曲体裁的产生

在世界钢琴音乐的宝库中，有一颗璀璨的明珠——前奏曲（prelude，亦称序曲），它是产生于键盘乐器的、不依附于声乐形式而存在的一种音乐体裁。前奏曲的起源最早可追溯到 15、16 世纪，当时是由琉特琴或管风琴作为一种“开场白”式的即兴演奏而来，常用和弦与走句交织而成，起到引入“正题”的作用，常在同一调式或调性的其他乐曲之前演奏，是一种单主题的中、小型器乐曲。这种音乐体裁最原始的特点就是“短小、快速、即兴性”，并在以后的发展过程中不同程度地保留下来。

二 前奏曲体裁的钢琴作品创作在欧洲的发展

前奏曲是一种自由结构的短曲。常放在具有严谨结构的乐曲或套曲之前作为序引。源于早期教堂管风琴手在圣咏合唱前活动手指的练习，同时也有试奏乐器音准及准备后边的乐器进入的作用。

巴洛克时期（十七世纪至十八世纪中叶），音乐巨匠约翰·塞巴斯蒂安·巴赫等作曲家继承和发展了这种音乐体裁，把前奏曲与赋格、组曲、合唱等连结成套的出现，从而使其取得了“合法”的地位。被举为“音乐圣经”的《十二平均律钢琴曲集》就是这样一套绝佳的范例。在 48 首前奏曲和赋格中，前奏曲是赋格的序引，有些是一个和声音型的发展，有些是一个旋律音型的发展，有些则用复调写成；在巴赫《英国组曲》的前奏曲中，大多融合着复调和主调的技术，并采用长大的多段落结构；众赞歌前奏曲是路德宗教徒演唱众赞歌之前的管风琴序引，常用复调技术和变奏手法发展众赞歌主题，这一领域中的代表人物有巴赫、雷格尔、勃拉姆斯等人。这一时期的前奏曲具有规模小、音乐形象单一、发展自由的特点。总的来说，仍具有引子的特点与即兴的手法。

十九世纪以后的前奏曲多无引子的功能，成为独立的具有即兴特点的中小型器乐曲，并常汇编成曲集，如肖邦所作《前奏曲二十四首》（Op. 28）就摆脱了“引子”的桎梏，以独特而崭新的面貌出现，无不渗透着肖邦那“钢琴诗人”浪漫主义情怀。有的具有单一动机的练习曲风格，有的具有抒情性的夜曲特征。其中有怀念故乡之情的独白（曲 4）；有树影婆娑、小河潺潺的声音（曲 5）；有愤世嫉俗、旋风席卷般的咆哮（曲 16）；有对祖国未来美好向往的憧憬（曲 21）以及被称为“雨滴”（曲 15）的乐曲中那美得令

人心颤的旋律起伏等。之后,德彪西、拉赫玛尼诺夫、斯克里亚宾、肖斯塔科维奇等不同时期的作曲家又各自奉献了具有独特个性与技巧的前奏曲集,丰富和完善了这一钢琴乐种。较之巴洛克时期的前奏曲相比,此时的前奏曲已由“配角”地位升为“主角”了。

19世纪40年代以后,歌剧中的短小序曲,或某一幕前面的短小管弦乐曲,也叫作前奏曲,如瓦格纳的《罗恩格林》前奏曲、《特里斯丹和绮瑟》前奏曲,威尔第的《弄臣》前奏曲和《茶花女》前奏曲等。有时也与序曲同义。

20世纪作曲家创作中的前奏曲有多种情况,有的前奏曲仍然担负着引子的功能,如肖斯塔科维奇以及谢德林的“前奏曲与赋格”;有的前奏曲是独立的乐曲,如拉赫玛尼诺夫和肖斯塔科维奇的某些前奏曲;有的前奏曲在结构上相当开展,如勋伯格为合唱和乐队作的《创世纪前奏曲》(作品44)^[1]。

第二节 20世纪中国钢琴曲的创作历程

中国钢琴曲的创作始于二十世纪初叶,最早写作中国钢琴曲的是赵元任先生。他于1915年发表在《科学》杂志上的《和平进行曲》是中国第一首正式出版的钢琴曲,这首作品的诞生,标志着中国钢琴作品的创作迈出了第一步。自此以后,越来越多的中国作曲家开始了创作中国钢琴作品的尝试,中国钢琴曲的创作史由此开始。

1934年是中国钢琴艺术发展史上意义重大的一年,俄罗斯作曲家齐尔品个人出资主办了“征求中国风味钢琴曲”的创作评奖活动。这一比赛使中国钢琴作品的创作从此蓬勃开展起来,具有划时代的意义。在这次评奖中涌现出的许多优秀的作曲家和优秀的作品,都已经具有成熟的中国民族风格。其中贺绿汀的《牧童短笛》堪称完全成熟的第一首中国钢琴曲,并于后来成为音乐会上常备的演奏曲目。

随着《牧童短笛》的成功,我国的钢琴创作也迈出了前进过程中决定性的一步。此后,更多的作曲家投入到创作实践当中,形成了中国钢琴曲之花含苞欲放之势,涌现出很多代表人物和优秀作品,比如丁善德的儿童组曲《快乐的节日》、桑桐的《内蒙古民歌主题小曲七首》、陈培勋的《广东音乐主题钢琴曲》、汪立三的《兰花花》变奏曲、邓尔博的《新疆幻想曲》、黄虎威的《巴蜀之画》和廖胜京的《火把节之夜》、黎英海的《民歌小曲五十首》等等。

文化大革命时期,社会动荡不安,我国的音乐事业也遭到了极大的灾难,作曲家们的创作也受到了很大的限制。为了自我保护,作曲家们将才能倾注于那些便于为听众理解、在听众中非常普及的歌曲甚至是戏曲的改编上,从而把改编曲形式的钢琴曲推到

一个新的艺术高度。比如赵晓生改编《挑担茶叶上北京》、周广仁改编《台湾同胞我的骨肉兄弟》、崔世光改编《松花江上》、储望华改编的《二泉映月》及殷承宗、刘庄改编的《十面埋伏》等。在创作方面除了一些小练习曲问世之外,中央乐团集体实践创作的钢琴协奏曲《黄河》是这一时期重要的钢琴创作实践。这一时期的音乐成为了政治的附庸,是一个反常的音乐现象,这些在抵制与斗争中产生的作品,是这一时期最宝贵的因素。

改革开放以来,我国社会发展出现了新的历史转折,音乐创作也因思想解放而走上了繁荣发展的道路。对于中国民族风格的理解,作曲家们采取了比以往更为宽泛的态度;对于创作技巧开始了大胆的新的探索。比如汪立三的《东山魁夷画意》、《梦天》;丁善德的《钢琴小品集》(含29首);崔世光的《山泉》;王仁梁《悲歌》;王建中的《樱花》;赵晓生《太极》;罗京京《钢琴与乐队》和谭盾的《钢琴协奏曲》等。民族钢琴音乐创作已进入了令人兴奋、充满希望的新时期。

第三节 前奏曲体裁在中国钢琴作品中的运用

作为一种外来的音乐体裁,前奏曲在我国作曲家的钢琴作品中也有所涉及。作曲家们借鉴了西方音乐的这种创作形式,写出了许多具有中国民族韵味的前奏曲。如邓尔敬的《序曲》、丁善德的《序曲三首》、《小序曲与赋格四首》、陈铭志的《序曲与赋格三首》、朱工一的《a小调序曲——小溪》、汪立三的《他山集——五首序曲与赋格》、朱践耳的《序曲第一号 告诉你》、《序曲第二号 流水》、储望华的《前奏曲二首·箏箫吟·幽谷潺音》、罗忠铭的《五首五声音阶前奏曲与赋格》、马剑平的《前奏曲》等。纵览中国的前奏曲(包括前奏与赋格)创作,有一明显的共同点,即大部分作品运用民歌或民间音乐的优秀素材作为乐曲主题,与各种作曲技法相结合创作而成。这样做的目的,无非是使这种外来的体裁更能为广大的中国听众所接受。

这些作品中有把前奏曲与赋格写成套曲的,比如汪立三;也有把前奏曲作为独立的体裁而写作的,比如储望华。值得称赞的是,老一辈作曲家们在借鉴了西方音乐的这种创作形式的同时并未放弃我们的“民族阵地”。如著名的理论家、作曲家廖胜京先生长期坚持在中国五声调式理论领域中探索前进,最终得以创造出“中国五声调式同主音横向综合”这一在传统民族调式理论体系中具有开拓意义的全新理论,并以此为框架,以二十四节令为题材写出并发表了具有浓郁民族风格和近代技法完美结合的作品——《二十四首钢琴前奏曲〈中国节令风情〉》,使这一传统的体裁焕发出新的活力。这部作品集

中的体现了廖胜京在钢琴作品创作上的成就与鲜明的个人风格，用其独特的构思与纯熟的技法使这部作品成为当今钢琴音乐创作中不可多得的精品。

用二十四种中国五声调式同主音横向综合的理论而创作谱曲的前奏曲，廖胜京是独此一家的。廖胜京的《中国节令风情》是一部别出心裁的钢琴套曲，是廖胜京在对民间音乐五声调式进行综合深入研究而挖掘出的在二十四种不同调式基础上创造出的二十四首前奏曲式的钢琴小品，并赋予每一首曲子一个节令的内容。整个曲集既具有现代特色又不失民族风格，处处闪烁着中国古典诗词的高文化气质，又时时让人感到作者是以庄稼汉的心情来体验大自然中种种景物变迁的。

第二章 廖胜京与五声调式同主音综合理论

第一节 廖胜京生平

廖胜京是当代著名作曲家之一，他的套曲《钢琴前奏曲二十四首〈中国节令风情〉》在他的音乐创作中堪称重要的音乐作品，用前奏曲体裁创作的二十四首前奏曲套曲在中国音乐的创作中廖先生开了先河，因此具有一定的学术价值和演奏价值。

廖先生在有生之年创作的作品有器乐独奏曲、钢琴曲、清唱剧、歌剧、评剧、合唱等音乐作品。钢琴曲是他的创作中比较重要的音乐作品，尤其是这一套前奏曲。目前在我国国内关于廖先生钢琴作品的有关方面的研究甚少，可供参考的文献更少，尚处于薄弱阶段。从目前的研究现状来看，这部作品在国内已经引起了学术界的重视，但与其他中国作曲家（如丁善德、陈培勋、汪立三、储望华、王建中等）的钢琴作品的研究成果相比较是远远不够的。作为“中国民间音乐思维与西洋技法”相互渗透的一大力作，对其创作背景的研究是不够深入的；对作品本体的分析也不够细致，所以这部作品尚有较大的研究空间。

一 生平简介

廖胜京曾任星海音乐学院作曲系教授、硕士生导师，中国音乐家协会会员、广东省音乐家协会会员。1929年出生于广东梅县，他的祖母和父亲是美籍葡萄牙人，父亲是留美医学博士。1948年入读北平艺术专科学校。1950年毕业于由南京国立音乐院、燕京大学音乐系、北平艺术专科学校等三所各具特色的高等音乐院系组建成的中央音乐学院作曲系。毕业后任教于天津音乐学院。1987年调任到星海音乐学院作曲系。2000年离休。期间担任过作曲系主任。

二 创作情况

20世纪50年代，在其学生时期创作的小提琴独奏曲《红河谷》成为廖胜京的成名之作。1954年他又创作了钢琴曲《火把节之夜》，1956年在中央音乐学院由著名钢琴家周广仁教授演奏后轰动一时，在音乐界极具影响力，而长笛独奏曲《草原上的牧羊人》更是在世界青年联欢节上获奖。这些作品为这位当时还很年轻的廖胜京赢得了广泛的声誉。文革期间他被下放劳动，但仍坚持音乐创作，并搜集了大量的民族音乐素材，还参与了清唱剧《海河之歌》、歌剧《收租院》、评剧《破雾扬帆》等剧目的音乐创作。文革以后，又创作出了儿童钢琴组曲《星星邀我游太空》、合唱曲《青春属于谁》、《边疆早

晨》等一批获奖作品。《假日组曲小小行列：少年钢琴曲》则是他1985年创作的。

此外，廖胜京在学术方面也硕果累累，在国内各种专业刊物上发表了多篇学术论文。其中包括《旋律的多形态》、《旋律的多维性》、《关于旋律定义问题的思考》和论著《黄河流域民间旋律进行法则初探》等，这些论文都产生了一定的影响，后以论著为基础创造出“中国五声调式同主音横向综合理论”的旋律写作技术，并以此技术创作了《钢琴前奏曲二十四首（中国节令风情）》。这套作品构思巧妙、旋律独特，或悲痛，或孤苦愁思，或断肠异乡，当然也不乏童趣、恬淡、怡乐、讥讽等多样情调。而这些无一例外地表现了廖胜京对农历节气、对农村生活的自觉把握。

第二节 中国传统的五声调式理论

不同的调式反映出不同民族、不同地域的人类群体对音乐的不同欣赏心理。

中国民族调式是指以宫、商、角、徵、羽五声构成的五声调式及以五声为基础的六声和七声调式。宫、商、角、徵、羽只有各音级间固定的音程关系而没有固定的音高。

中国古时的音律也分为十二个半音，各律名称分别为黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟。按五度相生法产生。这十二个名称也就是古人所用的音名，有固定的音高。首律黄钟的音高相当于现在国际通用音律的小字一组的f。后由明朝朱载堉始创十二平均律。

五声音阶的每一个音都可以作为主音构成五声调式：

宫调式：宫、商、角、徵、羽、宫。

商调式：商、角、徵、羽、宫、商。

角调式：角、徵、羽、宫、商、角。

徵调式：徵、羽、宫、商、角、徵。

羽调式：羽、宫、商、角、徵、羽。

在中国民族音乐理论中把宫、商、角、徵、羽叫正音，相当于现在说的基本音级。比正音高半音叫“清”，相当于#（升记号）。比正音低半音叫“变”，相当于b（降记号）。比正音低全音叫“闰”，相当于bb（重降记号）。这些变化音级叫偏音。古时候只集中使用四个偏音，它们是清角、变徵、变宫、闰。如果以1为宫的话，它们分别相当于4、#4、7、b7。五声音阶加偏音（清角或变宫）构成六声音阶，加两个偏音则构成七声音阶。七声音阶有下列三种：

清乐音阶：宫、商、角、清角、徵、羽、变宫、宫。

雅乐音阶：宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫、宫。

燕乐音阶：宫、商、角、清角、徵、羽、闰、宫。

在七声音阶中，也只以正音级作为主音。所以，上述每个七声音阶都只分五种调式。即清乐宫调式、清乐商调式……；雅乐宫调式、雅乐商调式……；燕乐宫调式、燕乐商调式……等。

第三节 五声调式同主音横向综合理论体系

所谓的中国五声调式同主音横向综合，简单地说，就是以我国五声性的七声音阶为基础，将其中任何两种调式（例如徵和羽）的主音统一在同一音高上（例如 D=徵和 d=羽），这就是所谓的“同主音”；而所谓“横向综合”就是在选定了的两种调式中任选一调的音阶前四个音，即从 I 级向上到 IV 级作为新音阶的 I-IV 级，再将另一调式的音阶后四个音，即从 V 级向上到高八度的 I 级作为新音阶的 V 到高八度的 I 级，这样将两者拼接起来使之成为一个新的音阶。更为重要的是：在拼接的过程中还必须将被拼接的两调原有的偏音带进来，并在旋律进行中将这此偏音予以解决^[2]。按照上述方法，我们就可以获得 20 种不同的新音阶：

表一

	宫 调 式	徵 调 式	商 调 式	羽 调 式	角 调 式
宫 调 式	×	徵宫调式	商宫调式	羽宫调式	角宫调式
徵 调 式	宫徵调式	×	商徵调式	羽徵调式	角徵调式
商 调 式	宫商调式	徵商调式	×	羽商调式	角商调式
羽 调 式	宫羽调式	徵羽调式	商羽调式	×	角羽调式
角 调 式	宫角调式	徵角调式	商角调式	羽角调式	×

具体分析如下：

根据廖先生在《中国无声调式同主音横向综合的理论与实践》一文中的分析可得同主音横向综合的调式名称关和音阶排列实际上是相反的。比如：C 徵宫调式，其实是 C 宫调式的前四个音和 C 徵调式的后四个音进行排列，而并非像名称中那样徵调式在前，宫调式在后。

如果单纯以音阶排列来看，那么有很多调式都是相同的。音阶排列如下（以 1=C 为例）：

宫 = 宫徵 1 2 3 4 5 6 7 i

商 = 徵商 = 徵羽 = 商羽	1 2 b3 4 5 6 b7 i
角 = 羽角	1 b2 b3 4 5 b6 b7 i
徵 = 徵宫 = 商宫 = 商徵	1 2 3 4 5 6 b7 i
羽 = 羽商 = 角商 = 角羽	1 2 b3 4 5 b6 b7 i
羽宫 = 角宫 = 羽徵 = 角徵	1 2 3 4 5 b6 b7 i
宫商 = 宫羽	1 2 b3 4 5 6 7 i
徵角 = 商角	1 b2 b3 4 5 6 b7 i
宫角	1 b2 b3 4 5 6 7 i

但这样一来，同主音横向综合就失去了原有的意义，关键是必须将原来调式中的偏音带进综合调式中，并按照偏音的使用法则使用它。这样一来，以上各调式虽然音阶排列相同，但偏音却不同，如宫调式的偏音是 fa 和 si，而宫徵调式的偏音则为 mi 和 si……按照横向和纵向的半音下行排列的顺序，可得到以下图示（以 1=C 为例）：

表二

宫 (4、7)	徵宫 (4、b7) 商宫 (4、6)	羽宫 (4、b6) 角宫 (4、5)
宫徵 (3、7)	徵 (3、b7) 商徵 (3、6)	羽徵 (3、b6) 角徵 (3、5)
宫商 (b3、7)	徵商 (b3、b7) 商 (b3、6)	羽商 (b3、b6) 角商 (b3、5)
宫羽 (2、7)	徵羽 (2、b7) 商羽 (2、6)	羽 (2、b6) 角羽 (2、5)
宫角 (b2、7)	徵角 (b2、b7) 商角 (b2、6)	羽角 (b2、b6) 角 (b2、5)

以上的调式排列顺序和表一的顺序是完全一致的，而每一个方格里的调式音阶又是完全一致的。这说明廖先生的这一创新理论是有一定规律可循的。

第三章 《二十四首钢琴前奏曲〈中国节令风情〉》音乐本体分析

这部二十四首前奏曲组成的钢琴曲集,是由著名作曲家廖胜京先生经多年探索、钻研之后,推出的又一部钢琴力作。在我国民族五声调式上挖掘出不同的二十四个调式,以中国节令风情为题创作的二十四首标题音乐。别出新裁,独具匠心,风格鲜明,是钢琴创作具开拓性的力作。

第一节 曲式结构分析

本套前奏曲集大多数曲目是采用西洋传统的曲式来结构的,以一部曲式、单二、单三等小型曲式为主,也有复三部曲式。同时,在个别作品中综合使用了具有中国民间音乐结构特色的“多段性”结构。下面我们将对其曲式结构进行较为详尽的分析。

一、一部曲式

合成复乐段:《立夏·麦秋时节》

这是全集作品中唯一的一首一部曲式——合成复乐段。它调动了旋律、节奏、音区、音色、伴奏织体等多种手段集中塑造了三个鲜明的音乐形象,即①黄熟的大麦——乐曲开始处,旋律及伴奏织体均以均等的节奏配合着大起伏的旋律线条,形象地刻画了黄熟的麦浪一簇簇由远及近向我们涌来的壮观场面;②殷切盼望丰收的朴实农民——连续下行的旋律线条随力度的减弱在情感上表现得更趋于内在,低声部运用一个浓重、坚实的和弦,更加突出了农民的质朴;③尚青的小麦——自 29 小节开始,旋律线条更加短小、欢快,低声部伴奏织体跳跃、活泼。

在黄熟的大麦和尚青的小麦中间穿插着热切盼望丰收的农民形象,恰到好处地连接了两种事物,并为全曲注入了鲜活的情感。

在这首复乐段的第四乐句上开始了运用模进、截截的发展手法进行的扩充直至结尾处,沿用了主题材料,力度从 *fff-mp-pp*,体现了农民守望麦田后提起锄头回家歇息的情景。

二、二部曲式

1、在这套作品中,再现单二部曲式有 6 首:《春分·郊野踏青》、《清明·墓前追远》、《夏至·锄禾当午》、《寒露·金风秋菊》、《小雪·玉树琼花》、《大寒·祭灶祈福》。

再现单二部曲式常见的三种再现类型如图所示:

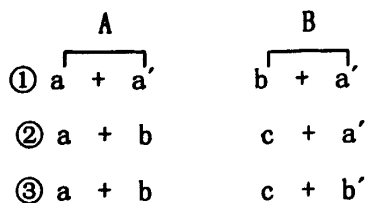


图 1

以《清明·墓前追远》为例，它的曲式结构如图所示：

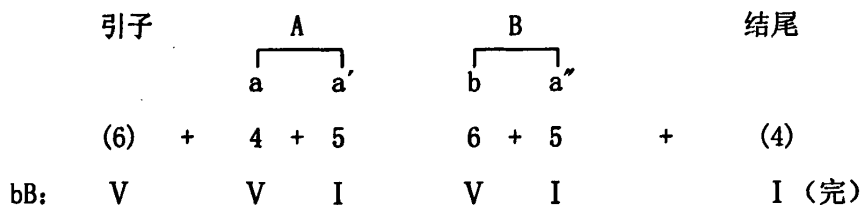


图 2

这是一首很典型的再现单二部曲式的曲子，极富抒情性。首先是 6 小节的引子，强而深沉的低音的进入营造了一种庄严的气氛，而引子最后部分的 32 分音符的走向是均匀的下行，力度却是由弱至强，烘托出作者怀念先人的复杂心情。

A 段的主题是一个简短的乐思，通过模进、加入外音、装饰音等手法对其进行发展，旋律平稳而舒缓。而附点音符的加入形象地表现了作者难过、激动的心情。左手均匀、平缓的十六分音符的分解和弦的伴奏织体贯穿全曲，为烘托气氛起到了非常重要的作用。呈示段收于完满终止。

B 段和声层的加厚使之与 A 段看似对立，但中声部隐含的一条低沉的旋律却是由主题乐思衍生而来，这在整体上又达到了统一的效果。属准备后迎来再现部分 a'' ，变化再现了 a' 部分。

结尾是将主题材料移至中音区，力度也从 A 段中的 *mf* 变为 *decresc.* 而十六分音符的伴奏织体也一直均匀地在主和弦上进行。最后很短的两个和弦以完满、稳定的终止结束了全曲，为深化主题形象起到了画龙点睛的作用。

《夏至·锄禾当午》从曲式结构上看与《清明·墓前追远》是一样的。不同的是这首曲子的呈示段和对比段分别都是 6+6 的方整性结构，它也是这套作品中所有再现单二部曲式中唯一一首方整结构的乐曲。节拍的变化是这首曲子的又一大特点。曲中出现的节拍按顺序分别是 21/8、2/8、3/8、5/8、8/8、13/8、21/8……依次循环。从这些节拍的顺序中我们不难看出，这里出现的一小串数字是有规律可循的：从 5/8 开始，节拍的

分子是它前面相邻的两个节拍分子的和。而这串数字正是意大利数学家费波纳奇在十三世纪发现的，被后人称为费波纳奇数列中的一小部分。无论是从宏观的宇宙空间到微观的分子原子，从时间到空间，从大自然到人类社会，政治、经济、军事……人们都能找到费波纳奇数列的踪迹。廖胜京在这里运用了这个数列，使不同节拍的交替打破了正常节奏的强弱规律，表现了田间杂草丛生，农民们不得不在炎炎夏日下地锄草的烦躁与无奈，也使不同的音乐形象更加生动、丰富、栩栩如生。这就足以看出作曲家的学识渊博、功底深厚。

而整套作品的最后一首《大寒·祭灶祈福》是一首很独特的再现单二部曲式的乐曲。这首乐曲的曲式结构如图所示：

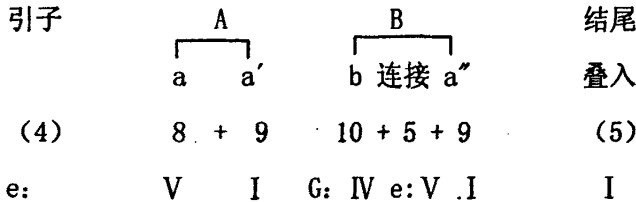


图 3

这首乐曲在曲式结构的运用上可谓具有创新发展。首先，在西方古典曲式中，对比中部和再现部的结构长度相等，并且长度的总和等于第一部分。而这首曲子的第一部分是出两个不等长的乐句组成的平行乐段结构：8+9=17，再现时只再现了 9 小节的后乐句。而中间的对比部分是 10 小节，这样与 9 小节的再现部相加则是 19 小节，两个部分并不相等。其次，在 9 小节再现部出现之前附加了 5 小节的连接，其实就是利用引子材料（也可以说是再现了引子），强调了农民想让灶王在玉帝面前多说好话的迫切心情，同时也为再现部做好了属准备。另外，引子中的节奏音型延续到了呈示段中，使音乐更具动感。

此曲虽打破了一些西方古典再现单二部曲式的常规做法，但使音乐形象更为突出，也增强了音乐的可欣赏性。

《寒露·金风秋菊》的曲式结构如图所示：

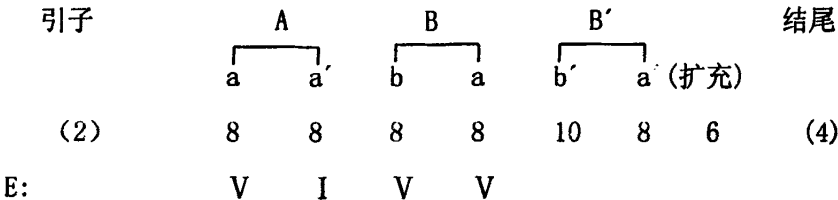


图 4

在所有的单二部曲式中，这首乐曲体现了再现单二部曲式的循环原则。这里需要注意的是B'部中的b'的变化不是简单的变奏，而是从第39小节开始，通过不断地向上二度模进并伴随力度的增强使全曲进入最紧张的状态，最后伴随主题的强进入达到了全曲的高潮。

2、并列单二部曲式：

和其他的曲式结构一样，并列单二部曲式既可以独立成曲，也可以作为大型曲式的次级结构。在本套作品中，其类型属于后者。《大雪·屋前雪人》整体是复三部曲式，它呈示部的曲式结构就是并列单二部曲式，这也是全集作品中唯一的并列单二部曲式所在。

呈示段为两个各8小节的平行乐段，对比段则是一个12小节的连句结构。整体运用了切分节奏，6/8拍中两个三拍子的复合，在强弱反复中，旋律节奏多变，不同曲线形态的、短小的乐句的连接使音乐显得灵秀、俏皮、愉快而活泼，舞蹈性更强。左手伴奏织体以分解和弦加上少许和弦外音为主，节奏上常有的休止与十六分音符、八分音符相结合，诙谐性和舞蹈性相结合，形象而优美。使大雪过后，各家孩子相约堆雪人的喜悦场景跃然纸上。

三、 三部曲式

1.在这套作品中，再现单三部曲式有9首：《立春·新春佳节》、《雨水·春雨淅沥》、《惊蛰·虫豸之舞》、《谷雨·布谷催播》、《小满·疾风骤雨》、《小暑·雨中荷塘》、《立秋·七夕遐想》、《秋分·鸿雁南飞》、《霜降·寒风秋菊》。

本套作品使用最多的是再现单三部曲式。作曲家正是利用这种普通的曲式结构表现了他丰富的想象力和创造力，从而使乐曲产生了无穷的变化。

在再现单三部曲式中，呈示段大都为乐段或复乐段结构。中段常伴有新材料的出现，或表现为将原有主题材料或引申或展开地进行发展。就本部作品而言，在十首再现单三部曲式中，有五首的中段运用了新材料，从而与其他两个段落形成并置对比，它们是《立春·新春佳节》、《雨水·春雨淅沥》、《小满·疾风骤雨》、《小暑·雨中荷塘》、《霜降·秋声萧瑟》。以《霜降·秋声萧瑟》为例，其中段为并置对比段。首先，伴奏织体改变，从呈示段的附点节奏与均等八分及三拍长音相结合的节奏型变为了分解和弦，增强了流动性。旋律线条也由呈示段中比较舒缓地进行变为跌宕起伏，运用了全新材料，并在最后运用模进、截截、加厚和声层等手法伴随力度增强、速度减慢，实现了向再现段的过渡。

另外四首的材料来源则是由主题动机或引申或展开发展而来的,例子参看《惊蛰·虫豸之舞》、《谷雨·布谷催播》、《立秋·七夕遐想》、《秋分·鸿雁南飞》,其中《谷雨》和《立秋》运用了复调的手法对主题动机进行发展,这两首我们会在后面研究《中国节令风情》的复调手法时做详细介绍。

在调性布局上,大部分乐曲都在曲式的呈示段结束时进行了转调或离调处理,中段开始于属小调或向下属方向离调。比如《立春·新春佳节》开始于C商宫调式,并结束在主和弦上,中段则从主调的属小调g宫商调式开始发展。作曲家运用了调式调性的对比,来使音乐的音响色彩变化更加丰富。

在这个单元中,中段的结构规模并不大,在一般情况下均与两端的曲式部分相等或略小于两端的曲式部分。但《秋分·鸿雁南飞》是个特例,它的中段与呈示段相差比较大,为呈示段有17小节,而中段只有8小节。

众所周知,在再现单三部曲式中,再现可分为原形再现和变动再现两大类。其中变动再现的表现形式是多种多样的。

(1) 原形再现

严格说来再现部中任何改动都可以算作变动再现,但是如果这些变动属于纯结构方面的因素,并不影响再现部总的形象内容的性质,就都可以认为是原形再现。

原形再现还可以包括在再现部中出现简单的音区调动;局部的和声细节的改动;以及其他因素(织体、复调、变奏、迭奏等)在再现部中局部的单独变化。

在这套作品中,原形再现的曲目有《雨水·春雨淅沥》、《立秋·七夕遐想》、《霜降·秋声萧瑟》。

《雨水·春雨淅沥》只是把最后一个乐句扩充了两个小节;《立秋·七夕遐想》再现时在第54小节由于阻碍终止引起了扩充,扩充则运用了引子的材料。在63小节时到达不完满终止再次引起扩充,同样是运用了引子材料,直至66小节到达完满终止。从67小节开始仍然沿用引子材料,左手一直是主音持续,增强了收束感。另外再现段中力度的起伏变化远远大于呈示段;《霜降·秋声萧瑟》自63小节开始将音区移高了一个八度,到达67小节时又扩充了一小节,但力度上比呈示段要强。从70小节开始的结尾运用主音持续使全曲结束得更为稳定。

(2) 变动再现

在这套作品中,变动再现的曲目有《立春·新春佳节》、《惊蛰·虫豸之舞》、《谷雨·

布谷催播》、《小满·疾风骤雨》、《小暑·雨中荷塘》、《秋分·鸿雁南飞》、《霜降·秋声萧瑟》。
具体分析如下：

《立春·新春佳节》再现时，在 62 小节是 6/8 拍中多了一次模进，至 65 小节完满终止，随后对其进行补充。在再现段即将结束的时候，力度始终为渐强的，并非像呈示段那样弱结束。从呈示段中不完满终止引起的扩充到再现段中完满终止后的补充，以及力度都是有变化的。

《惊蛰·虫豸之舞》再现时比呈示段高八度，并且将原来的 4 小节通过模进发展为 11 小节。另外，在力度上呈示段为 *mf*，再现段为 *mp*→*f*。

《谷雨·布谷催播》再现段从 91 小节开始变化，运用模进、截截等手法对乐曲进行发展。力度上，再现段比呈示段力度要大。

《小满·疾风骤雨》前三乐句为原样再现，第四乐句则是变化的。而且从第三乐句开始和声进行就开始有了变化。整个再现段的力度与呈示段相比更偏于强的表现。

《小暑·雨中荷塘》和声织体加厚，力度加大，第 39 小节模进一小节，从 40 小节

开始不断地对  这一节奏型进行模进处理，随后又出现了主题动机。从呈示段中的平行乐段变为再现段中的一个大连句结构。属于先减缩后扩充的再现。

《秋分·鸿雁南飞》属综合再现。再现段变化力度较大，它先是原样再现了前 6 小节，对照着呈示段来看，从第 42 小节开始，左右手之间对话的频率加快了。接下来便开始使用转调模进。到 57 小节转为 *g* 角调式，之后是中段材料的变化发展，分解和弦的加入增强了旋律的流动性。在 59 小节处呈示段材料高八度出现，最后的补充则是对前面 4 小节的重复，巩固调性。再现段比呈示段和中段的音响效果更为丰满，力度也是由弱到强，最后越来越弱，表现了鸿雁越飞越远，最后消失在人们的视线，使人倍感凄凉。

《霜降·秋声萧瑟》在中段即将结束的地方力度不断增强，速度减慢，是再现的过渡。再现段从 63 小节起和声层做了加厚处理，而且旋律声部比呈示部高了一个八度。虽速度未变但力度有变化。再现对于概括统一全曲，肯定深化其形象，充分稳定地结束全曲具有深远的意义。

2.复三部曲式有 5 首：《大暑·水上童嬉》、《白露·五谷登场》、《立冬·乡村集市》、《大雪·屋前雪人》、《冬至·朔风呼啸》。

本套作品大部分为三部曲式，其中，再现单三多集中于春季。复三多集中于冬季，而其他曲式则散落分布于春、夏、秋、冬四季当中。这就体现了“三部曲性”原则，或者说“再现”原则。

复三部曲式是单三部曲式的高一级结构层次，因此所分出的结构与单三部曲式大体一致，而且本套作品中的复三部曲式全部为复合再现曲式。具体分析如下：

《大暑·水上童嬉》呈示部为再现单二部曲式，再现部为原样再现，再现时 b1 有变奏，将八分音符变为均匀的十六分音符，中部为并置对比。

《白露·五谷登场》呈示部为再现单二部曲式；中部是采用了主题动机的节奏因素，并用三连音节奏加以对比，运用模进、截截等手法发展起来的。这一段是对比性的中部，主要体现在速度上；再现部属于综合再现。旋律提高八度，织体改变，多了一个中声部，低音也有原来的单音变成了音程，即和声层加厚，使音响效果更加丰满，也使丰收的场面显得更加壮美、辉煌，整体的力度不断增强，属与动力再现。

《立冬·乡村集市》中部运用新材料在调性、调式、织体、音区、节奏、力度上有较大变化；再现部为完全再现，只是力度略有不同 $mp \rightarrow mf$ ，由单旋律变为八度齐奏，伴奏织体也由分解和弦变为柱式和弦，属综合再现。

《大雪·屋前雪人》呈示部为并列单二部曲式；中部为再现单二，图示为：

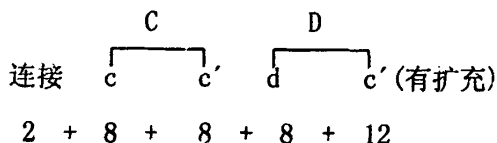


图 5

再现时将调性转出，从而引出假再现。

假再现：把主题材料在其他调（通常为下属调）上进行，然后模进。逐渐向主调过渡，到最后由于阻碍终止引起扩充，并为再现部做好属准备。

再现部为变化再现。由并列单二变为再现单二，对比段从原来的 12 小节的连句结构变为 8+14 的对比乐段，再现时有扩充。

《冬至·朔风呼啸》呈示部为再现单二部曲式，上下起伏的旋律走向伴随着忽强忽弱的力度，加之急板的速度，好似刺骨的寒风迎面而来，给人以紧张感；中部不和谐的大二度音程体现肆虐的寒风无孔不入，把行人冻得瑟瑟发抖。伴奏中的四分音符如同行人在寒风中举步维艰。但人们并不屈服，随后旋律的反向进行伴随力度的渐强表现了人

们在逆境中不屈不挠、奋力反抗的精神，音乐到达高潮；再现部省略了呈示段中的 a' 部分，力度变化更为强烈，最后在渐慢、渐弱中结束在高音区，使人们紧张的心境得以平复。

3. 中介性边缘曲式

《小寒·河上冰橇》在全集作品中比较特殊，它是在再现单三部和再现复三部之间形成的中介性曲式，因此，产生多种分析结论是正常的。如果按再现单三部曲式分析，结构图示如下：

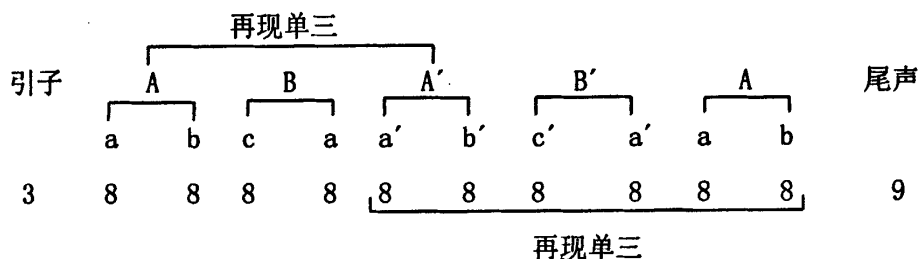


图 6

这样一来，《小寒·河上冰橇》就成为了双三部曲式。

如果按再现复三部曲式分析，结构图示如下：

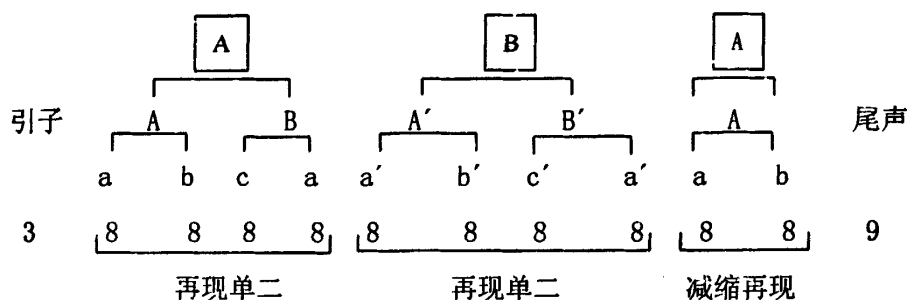


图 7

按照第一种分析方法，全曲体现了再现单三部曲式的循环原则，但 B 部分在再现时，在原主题基础上进行了变体陈述，因此就形成了双三部曲式。

按照第二种分析方法，呈示部、中部均为再现单二部曲式，而再现部则为减缩再现。

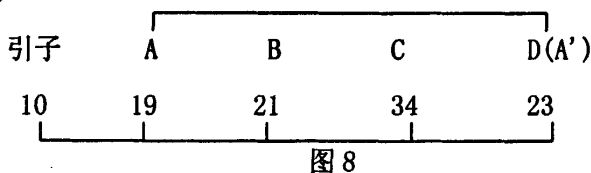
全曲运用材料较为单一，但 Andantino cantabile(如歌的小行板)的速度给了旋律较大的发展空间，使旋律变得抒情、悠扬，可伸缩性强。表现了小寒时节，人们在河上滑冰橇的快乐场面，抒发了作者对大自然的热爱之情。

四、 四部曲式

四部曲式有两首:《芒种·端阳怀古》、《处暑·田间草人》。

从西洋的角度来看,这种多部性结构是非典型的。

如《芒种·端阳怀古》,它是全集作品中唯一一首刻画人物的乐曲,是由引子 + A + B + C + D(A) 构成的多部性结构。作者采用主题的相互贯穿、渗透的手法,使并置的各部分融合为一个整体:引子开头的音是 A 段主题的反向进行;B 段的高声部是把 A 段主题做了节奏加密处理,低声部则是与其对比的新主题;C 段的其中一个声部是 B 段的新主题,另一声部加入支声复调;D 段把 A 段主题降低了一个八度并做节奏拉宽处理,伴奏织体也由 A 段的分解和弦变为固定低音的舞曲节奏,情绪庄严、悲壮。如用图式表示各部分的材料关系,应是:



而且,此曲的调式很特别,采用了流传于湘鄂地区的楚宫调式,这一点我们会在调式分析中进行详细研究。

又如《处暑·田间草人》,它是围绕一个主题动机作多次“变奏”而成。但它不是西方的典型变奏曲,因而无法分出“变奏 1、变奏 2”的序号,而是一个由引子 + A + B + C + D + Coda 的多部性结构。

在这作品的引子中就出现了主题动机,它突出的是双辅助音组加下行七度跳进、再折回的音调。在 A 段主题是模仿鸟叫的音调,但细心分析后,发现这个主题中含有与主题动机相似的音调进行。因此 A 段主题可看作由主题动机生成而来。B 段的上方声部是用 A 段主题,下方是主题动机。C 段开始是 B 段的移调重复,后一部分的小展开,由主题动机与其不严格倒影构成。D 段是主题动机节奏拉宽并加花。Coda 是动机的变体,最后以原形结束全曲。

从以上这两首作品可以看出,作者是在用中国传统的展衍生成、变奏手法以及多部性结构的曲式思维来整合全曲的材料。可见,在这套作品中,虽然大部分作品是以西洋典型曲式结构为主,但同时又体现出作者对中国传统音乐精髓的继承与追求。

第二节 调式分析

在调式上作者运用了他自己创造的“中国五声调式同主音横向综合”这一作曲技法。所谓同主音横向综合就是在同一个功能场(因为是同主音的)内部,存在着两个不同的

音列场，由于存在着两个不同的音列场，两者相互作用、相互干扰，再加上双方又有一个统一的功能场，这样一来就产生了非常有趣的双音列场的双场效应，这也就是我们所说的综合效应^[3]。

经过比较全面的分析，我认为《中国节令风情》中可以体现作曲家这一设想的作品有 12 首；综合后本质上与综合前的中国民族七声调式相类似的作品有 10 首；非综合调式有 2 首。下面，以这三类调式作为顺序进行图解来举例说明。

一 综合后形成的新调式

1. 具有独特调式色彩的综合调式有如下几种：

《大暑·水上童嬉》采用降 B 徵羽调式音阶创作，综合过程如图所示：

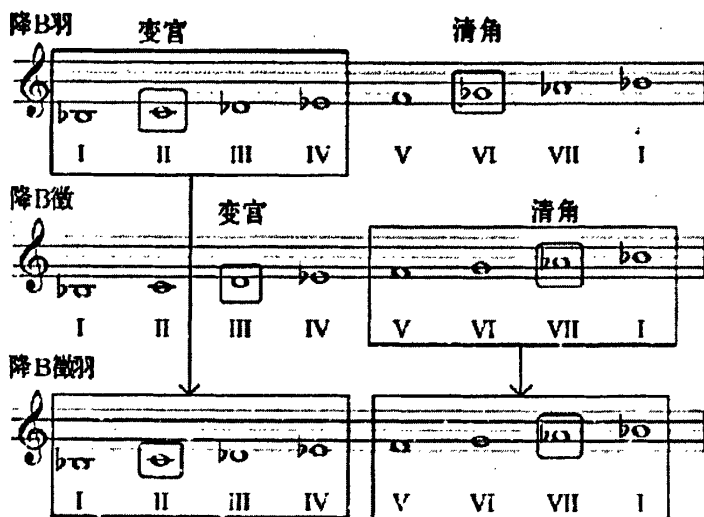


图 9

《霜降·秋声萧瑟》采用升 F 徵商调式创作，综合过程如图所示：

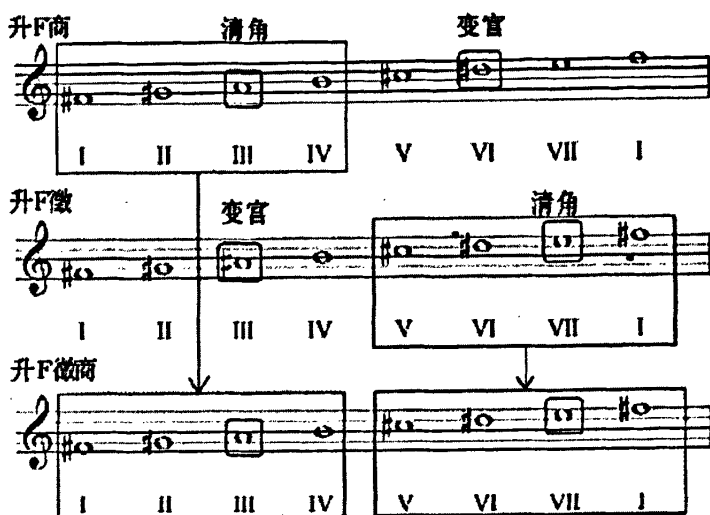


图 10

本套作品中属于这一类的曲目还有《清明·墓前追远》、《处暑·田间草人》、《小雪·玉树琼花》、《冬至·朔风呼啸》、《小寒·河上冰橇》。

综合结果表面类似于欧洲旋律大小调的有如下几种：

《小满·疾风骤雨》采用 F 宫商调式音阶创作，综合过程如图所示：

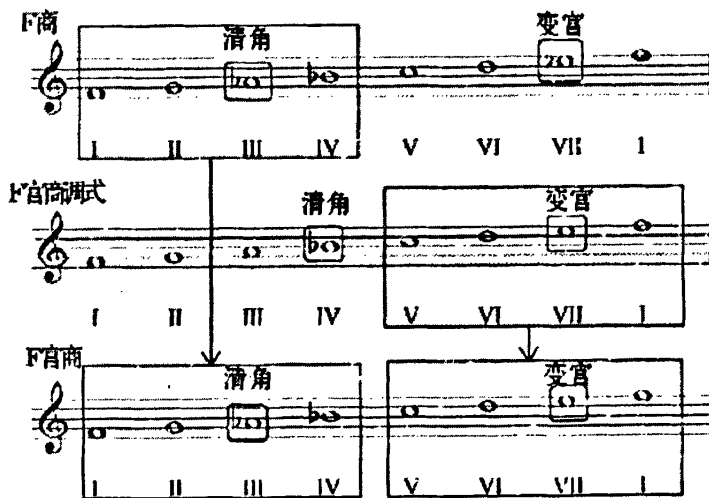


图 11

表面看，作品所用 F 宫商调式音阶与欧洲 f 旋律小调上行音阶相同，而这首乐曲的旋律走向不同于欧洲旋律小调，并且其偏音及其解决也是欧洲大小调体系中不存在的，因而 F 宫商调式形成了中国民族调式风格的独特艺术效果。

《立冬·乡村集市》采用 E 羽徵调式写成。综合过程如图所示：

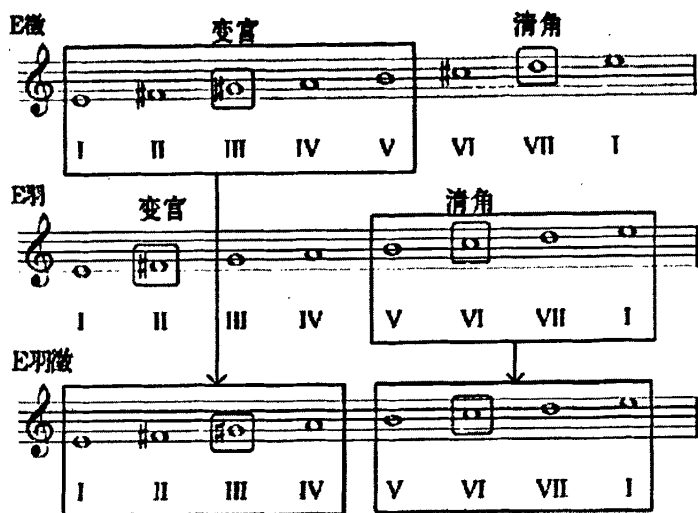


图 12

如上图所示,表面看与E旋律大调下行音阶类似,但偏音及其解决作为标志区别于欧洲传统调式。

本套作品中属于这一类的曲目还有《惊蛰·虫豸之舞》《立秋·七夕遐思》《大寒·祭灶祈福》。

二 类似综合前的中国民族七声调式的新调式

1. C 徵宫调式

作曲家是以前C 徵宫综合调式角度创作的《立春·新春佳节》,然而C 徵宫调式与综合前的燕乐C 宫调式本质上是相同的。

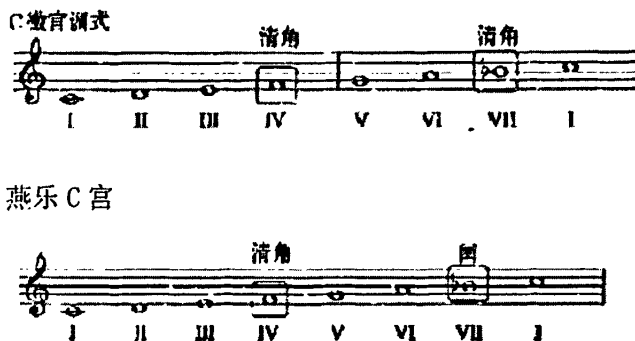


图 13

如上图所示,C 宫和C 徵综合而成C 徵宫调式,且偏音为F(清角)和降B(清角)。燕乐C 宫调式偏音为F(清角)和降B(闰)。表面上看,C 徵宫与燕乐C 宫调式的一个偏音名称

不同, VII 级音一个是清角, 一个是闰。但在实践创作中, 则用同样的方式解决偏音。这首前奏曲可直接视为燕乐 C 宫调式, 如作为 C 徵宫调式来看, 综合效应并不明显。

2. E 羽角调式

《雨水·春雨淅沥》采用 E 羽角调式, 这种调式的综合性体现在将 E 角调式音阶的前一半和 E 羽调式音阶的后一半结合在一起。具体做法如图所示:

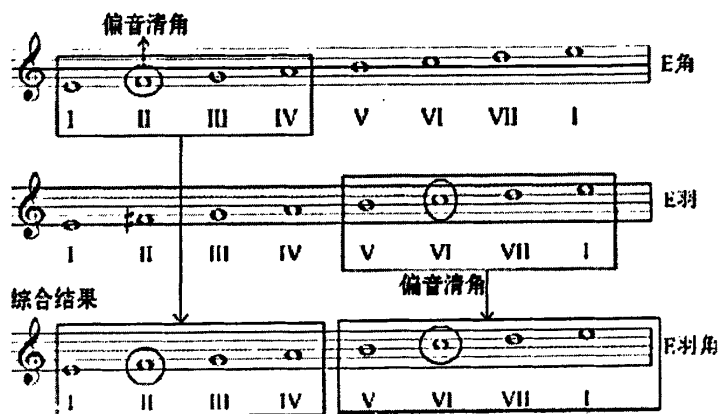


图 14

两种调式除偏音名称不同外, 实际效果和燕乐 E 羽调式无异, 如下图:

燕乐 E 羽

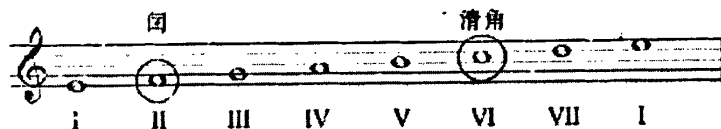


图 15

本套作品中属于这一类的曲目还有《春分·郊野踏青》《谷雨·布谷催播》《立夏·麦秋时节》《白露·五谷登场》《大雪·屋前雪人》《夏至·锄禾当午》《小暑·雨中荷塘》《寒露·金风秋菊》。

三 非综合调式

1. 楚宫调式

《芒种·端阳怀古》不属于同主音横向综合理论范围内的调式, 而是采用湘鄂地区的楚宫调式, 调式音阶如下:



图 16

如上图所示,楚宫调式的特征是:在角音上方用了变徵(相距大二度),在徵音上方用清羽(闰)(相距小三度)。

此曲以降A为宫,在七声音阶中同时使用“变徵”和“闰”,从而形成风格独特的调式色彩。它的调性布局也与传统上下属方向的布局不同,以A段的降A宫为中心,与B段的F宫及C段B宫形成连环小三度关系:F—降A—B

2. 混合调式

《秋分·鸿雁南飞》中只是羽和角调式的转换,属于混合调式而不是综合调式。^[4]

第三节 旋法、复调因素分析

一 旋律风格特点

1. 旋律的节奏与节拍

节奏是音乐的脉搏、音乐的灵魂,节拍表示了音乐的基本强弱关系,不同的节拍富于不同的韵律感。乐曲就是通过特定的节奏韵律来表现其性质和风格的,从而使乐曲具有各自不同的生命力。

(1) 变换节拍

《中国节令风情》中节拍类型的选择较为丰富,除多用2/4、3/4、4/4、3/8、6/8、9/8等节拍之外,诸如2/8、4/8、5/8、7/8、8/8、13/8、21/8等拍子也都曾在本套曲中出现,并且在乐曲进行中使用了交换拍子。比如《春分·郊野踏青》、《惊蛰·虫豸之舞》、《小满·疾风骤雨》、《芒种·端阳怀古》、《夏至·锄禾当午》、《处暑·田间草人》、《寒露·金风秋菊》等曲子中均有交换牌子的使用。

交换节拍是音乐的发展手法之一,在本部作品中,它也起着不可忽视的作用。其中以《夏至·锄禾当午》表现得尤为突出,节拍中出现了单拍子2/8、3/8,复拍子8/8、21/8以及混合拍子5/8、13/8,不同节拍代表着不同的音乐形象,炎炎夏日,田间杂草丛生,农民烦躁不安却又无可奈何的心情,这些音乐形象都随着节拍的交替而愈显生动、饱满、鲜活,是作者极其人性化的设计。类似的例子还有《惊蛰·虫豸之舞》、《小满·疾风骤雨》、《处暑·田间草人》。

《春分·郊野踏青》、《寒露·金风秋菊》中节拍的变换则是为了拉伸旋律线条,从而使音乐听起来舒缓、悠扬,给人以畅然之感。而《芒种·端阳怀古》则表现出人们对端午节来历的回忆和内心对古人的怀念,伴随着音符的减少,旋律反而愈加清晰,使人

顿感豁然开朗，精神得到了升华。

从以上分析可以看出，在这部套曲中，节拍使用的多样化，也丰富了旋律的节奏变化，从而是整部作品更加贴近生活，充满活力。

(2)切分节奏与三连音

《中国节令风情》中很少使用切分音，但每每使用却常常很有效果。如：《大暑·水上童嬉》中大切分中的后一个八分音符起着使旋律继续向下发展的作用，配合着快速的2/4拍节拍及强弱频繁的交替对比，给人以活跃、热烈的气氛。

相对而言，三连音在本套作品中的应用较多。一般来说，旋律中没有三连音节奏的多数为3/8、6/8、9/8等节拍予以代替。三连音在乐曲中大致起以下作用。

①模仿作用

在《立春·新春佳节》中，三连音体现了小伙子学老妪蹒跚走路时的笨拙，而装饰音的出现又将小伙子的顽皮、淘气表现得栩栩如生。

《雨水·春雨淅沥》中声部的三连音节奏律动则会让人联想到春雨淅沥不停的场面。

《春分·郊野踏青》右手高低起伏的三连音节奏，旋律化的伴奏织体是典型的模仿潺潺流水的音型并贯穿全曲。

②丰富了音响效果

《夏至·锄禾当午》的引子中上下迂回环绕进行的旋律线，均等与三连音相结合的节奏，打破了正常节奏的均衡状态。

《大暑·水上童嬉》的开始部分，旋律中均等、切分及三连音相结合的节奏，不同节奏的出现又给人带来运动上的变化，充满生机和别致的音响效果避免了音乐的单调。

《寒露·金风秋菊》中A段中连续三个三连音节奏，在平稳的情绪中出现少许紧凑感，使节奏富于变化，丰富了音响。

在本套作品中，《小满·疾风骤雨》、《寒露·金风秋菊》中还分别出现了二连音和六连音。无论是三连音还是切分音，或是其他，都为整部作品注入了许多新鲜元素，使乐曲的音响效果更加丰富，所要表达的内容也愈加饱满、鲜活。为全曲的发展提供了发展手法和动力。在全套作品中起到了非常积极的作用。

2. 旋律中的装饰音

(1)特定音型的装饰音

《清明·墓前追远》中，旋律中附点节奏与装饰音（颤音和前倚音）的加入形象地

把人们哭泣的声音表现了出来，使整体音响效果抒情而深富内涵，表现了作者怀念先人的跌宕起伏的心情。

《谷雨·布谷催播》中，利用三个同音反复并在第三个音时加入下方小二度的前倚音，然后是下行五度的进行，这就是典型的“布谷鸟的叫声”，这也成为了这首曲子主题的一部分。尤其是在乐曲的结尾部分，不断地重复这一动机，生动地表现了布谷声声，催人播种的场面。

(2)特殊效果的装饰音

这种装饰音能使乐曲所要表现的音乐形象更为突出，从而为乐曲带来特殊的音响效果。

《雨水·春雨淅沥》的呈示段中，装饰音为上方四、五度的前倚音大多都在每小节第二拍的强位置上，但仍有个别音会出现在第一拍的强位置或弱位置，没有明显的规律可循。由于本曲分为三个声部，低声部拉出节奏框架声音偏厚实，托着旋律；中声部力度变化的幅度不大，三连音节奏的律动让听者联想到春雨淅淅沥沥下个不停的画面；而每一组三连音的第一个音又构成了本曲的高声部，因此，旋律中的前倚音给我们以清澈之感。

《小满·疾风骤雨》中引子中的颤音形象地刻画了骤雨来临前扫过的一阵疾风，把骤雨前的情景表现得淋漓尽致。

(3)固定音型化的装饰音

《立春·新春佳节》的中段与呈示段不尽相同。右手的三连音及左手的强拍弱位上的前倚音的出现使音乐俏皮了许多。虽未贯穿整个中段，但已将顽皮的小伙子学着老姬蹒跚的步态，在人群中作出滑稽表演的场景表现得惟妙惟肖了。

《大寒·屋前雪人》中伴奏织体中的装饰音既丰富了节奏型又营造了动感的气氛，同时也表现了人们渴望灶王在玉皇大帝面前为自己多多美言的迫切心情。

(4)跳进的装饰音

例子可参见《夏至·锄禾当午》。我们都知道前倚音在高音区都表现得非常欢快、轻盈、可爱，但在本曲中将它移至了中音区，而且是下方四、五度的前倚音，这就表现得有些沉重，不过这也恰恰反映了对猛长的杂草烦躁却又无奈的辛苦劳作的农民形象。

《处暑·田间草人》中主要音上方四、五度的前倚音模仿鸟雀唧唧喳喳互相追逐，嬉戏玩耍。

《秋分·鸿雁南飞》中含有大跳的装饰音。均等的八分音符节奏加上轻巧的装饰音（上方八度、下方二度的前倚音的交替进行）是描写鸟鸣的特定音型在不同音区跳跃。在特定音型的衬托下，左手低沉旋律，为成行的大雁南飞，不规则地叫着，好生凄凉。

（5）几种情况综合的装饰音

其实从上面的分析可以看出装饰音没有十分明显的界限说这个就是这个，那个就是那个。有多情况是综合在一起的。比如说我们最后分析的这首《秋分·鸿雁南飞》，它这种装饰音在形式上看是属于大跳的装饰音；同时，它也是模仿鸟鸣的特定音型；再者，它也烘托了悲凉的气氛，制造了要表达的特殊音响效果。

（6）琶音

全集作品中，大多数琶音都是为了更好地衔接各个段落而留下的“气口”，使音乐能更好地得以呼吸，如《芒种·端阳怀古》、《大暑·水上童嬉》；或者是为了在情绪较为激烈的旋律宣泄出来之后，以琶音得以舒缓，从而逐渐趋于平静，如《立秋·七夕遐想》；再或者是为了更好地表现全曲的意境，使其弱结束在琶音上，如《清明·墓前追远》、《立夏·麦秋时节》。

从总体看来，乐曲中装饰音的使用，除了试图取得一些特殊的效果和表现个别事物之外，也是为了烘托或喜、或悲的气氛，有的曲子还表现出了有韵味的歌唱性。这种画龙点睛的手笔，使旋律更加富有表现力。

二 复调手法

在复调音乐中，各声部的结合尽管十分多样，但其手法可归结为对比与模仿两种类型，即：相互对比的旋律在同时间内结合则构成对比复调；相同的或相互模拟的旋律叠次出现互相结合则构成模仿复调。

本套作品虽然是属于主调音乐范围内的作品，但也局部地应用了很多构成各种复调形式和复调思维的对比与模仿的手法，使乐曲的表现力更加丰富。具体的复调手法主要表现在以下几个方面。

1. 隐伏的复调手法

在单声部中的隐伏复调是复调音乐写作的常用手法。

《谷雨·布谷催播》中段的旋律声部是由主题旋律引申发展而来的，歌唱性很强。但十六分音符加入却使它处于隐伏状态。

《立夏·麦秋时节》的全曲几乎贯穿着十六分音符的等时值律动，而在这种律动中，

我们可以明显地感觉到一条以八分音符为律动特点的旋律声部隐伏其中。

《小满·疾风骤雨》中段的旋律声部也同样隐伏在十六分音符的等时值律动中。

同样的例子还有《大雪·屋前雪人》的中部。

《清明·墓前追远》中段的中声部隐含着一条低沉的旋律，而且在第 17 小节还构成了高声部的间补，使情绪持续贯连，没有因长音而松弛下来。

2. 对比式二声部复调手法

《处暑·田间草人》的 C 段就是对比复调的一个典型例子。左手的动机是由低沉、厚重的附点音符和一个二分音符构成的，不断向上模进，步步紧逼，表现的是鸟雀试图接近稻谷又怕惊动了草人的生动形象；右手则是左手摇摆的长线条，悠闲自在，但在力量上要逐渐地积蓄、加深，在左手的二分音符处，右手形成了间补句，表现了鸟雀的对立面草人翩翩起舞、精神抖擞、充满自信，而最终以鸟雀渐渐飞远，草人成功地保护了农民们的劳动果实而告终。

这样，两条截然不同的旋律表现了两个不同的音乐形象，非但不会让人觉得别扭，反而会把音乐形象刻画得更为生动、丰满。

3. 短小的复调片段

本套作品中，在有些乐曲的音乐发展中，会出现一些短小的复调片段。例如：在左手的伴奏织体中，突出每一小节或每一拍的第一个音，或是突出每一个和弦的低音，那么就会形成一条副旋律线，这样与主旋律线就构成或对比或模仿的复调因素。这样的例子可参见《雨水·春雨淅沥》的引子、《清明·墓前追远》的呈示段、《谷雨·布谷催播》的呈示段、《大暑·水上童嬉》的第 61——82 小节、《立冬·乡村集市》的呈示段等等。

4. 卡农的复调手法

《立秋·七夕遐想》的中段就是使用了卡农手法写成的单乐段三声部复调。其中，中声部与高声部隔开两拍做八度卡农对位，低声部也运用了同样的手法模仿中声部，各声部相互交错，增强了动力，也使乐曲进行得更加流畅，从而使音乐风格较之呈示段略显轻松，具有不同程度的旋律性和叙事性。

复调手法在这部作品中的出现，使这部作品的创作技艺有了很大地提高，并加强了演奏情趣、难度和器乐化效果，从而也反映出廖胜京先生对德国古典传统音乐的重视和继承、发扬。

第四节 钢琴织体

由于此套钢琴前奏曲集是以展示调式综合成果为目的的，因此作为一部钢琴器乐作品集，《钢琴前奏曲二十四首〈中国节令风情〉》的伴奏织体写法并不像某些传统钢琴作品中炫技的织体那样，具有高超的演奏难度和复杂的音响效果，依然沿用了传统西洋的钢琴织体的写法，并且恰如其分地表现了标题内容。只有少数作品引子的织体写法中综合了中国的织体特点，例如在《清明·墓前追远》、《芒种·端阳怀古》、《立秋·七夕遐想》、《处暑·田间草人》，这些作品中，体现了中国的散板音乐的特点，即以快速音型加短句构成结构散碎的引子写法。

这部作品惟妙惟肖地表现出各个节气的生活场景和人们的思想感情，是与其极为丰富的钢琴织体写作有密切关系的。如：同样是描写下雨，用的织体不同，所表达的场景也会有所区别。例如：

《雨水·春雨淅沥》中声部弱弱的三连音表现了三月里的小雨滴滴答答下个不停的场景。谱例如下：

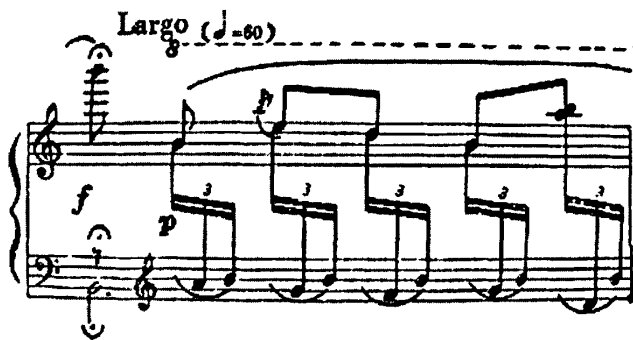


图 17

《小满·疾风骤雨》左手的八度低音描写了一记炸雷划破黑压压的天空，接着的三个和弦表示隆隆的雷声由远及近地回荡，再次出现的级进八度表示雷声又一次加强，锯齿形的电光，不时地冲撞天空。右手是和左手逆行的渐弱的急速跑动的音乐材料，既表现了尘土漫天，树叶乱飞，席卷而来的阵阵凉风；又好似黄豆大的雨点从天而降，打在地上的劈啪作响。力度的多变形象地表现了电闪雷鸣、雷雨交加的情景。谱例如下：

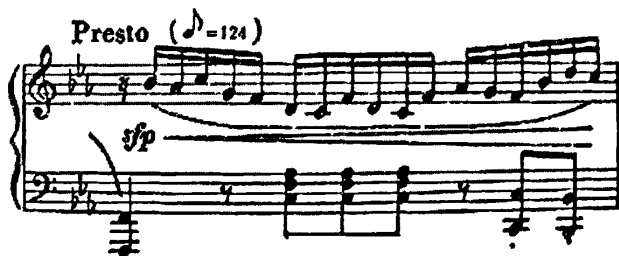


图 18

下面我们从不同的角度对《钢琴前奏曲二十四首〈中国节令风情〉》的织体写作进行分析和研究。

一 织体的功能类型

1. 造型性

造型性织体类型是使人们通过织体能感受到乐曲的基本形象和内容。如：《雨水·春雨淅沥》中，三连音的节奏律动，把“贵如油”而又“润物细无声”的春雨表现得淋漓尽致；用模仿民乐合奏来体现荷花好似古典美人的《小暑·雨中荷塘》；描写河面冰冻坚实，冰面在阳光下晶莹闪亮的《小寒·河上冰橇》，用流畅、欢快的波浪式下行旋律线贯穿全曲等等。这些鲜明和生动的音乐形象都是直接通过钢琴织体而反映出来的。

2. 背景性的流动音型

在流动自由的音型衬托下，更加突出了主题旋律所要表现的自然景观和音乐形象。如：《春分·郊野踏青》，乐曲的主旋律是舒展的，带有歌唱性。而左手高低起伏的三连音节奏的伴奏织体则是典型的模仿潺潺流水的音型并贯穿全曲，为我们展现了一幅春回大地、万物复苏，人们结伴出行、郊野踏青的生动画卷。而在另一首《清明·墓前追远》中，伴奏织体使用了时值均等的十六分音符的分解和弦，平稳、舒缓。使穿插着附点及长短节奏的旋律显得更加丰富多样，从而使乐曲的整体效果抒情而深富内涵，能让我们更加深切地感受到作者对先辈的崇敬、怀念及心中淡淡的哀思。

同样的例子还有《芒种·端阳怀古》、《小暑·雨中荷塘》、《白露·五谷登场》、《秋分·鸿雁南飞》、《大雪·屋前雪人》、《大寒·祭灶祈福》等。

3. 背景性的和弦伴奏

背景性的和弦伴奏与前一种织体类型相似，它只是伴奏织体中的和声背景。主要采用有规律的和弦脉动，使其推动乐曲向前发展，从而活跃音乐的情趣。有时此类织体对表现情境、烘托气氛十分有益。这样的例子可参见《小满·疾风骤雨》，从第八小节开始的一个八度齐奏的低音开始，描写了响雷划破了昏暗的天空，接着的三个和弦表示雷声隆隆地回荡，再次出现的下行级进八度表示雷声又一次加强，如此反复，将疾风骤雨即将到来的气氛烘托到了极致，形象地表现了电闪雷鸣的情景。同样的例子可见《雨水·春雨淅沥》的中段。低声部的和弦清淡地奏出，只作和声上的衬托，略显宽厚、悠长，用来表现春雷滚滚则恰到好处。

反过来在不同的内容和情绪下，也可以表现更为轻松、活泼的律动，如《处暑·田间草人》中，伴奏织体中和弦的跳动发出集中统一的声音，给人以轻巧的感觉，表现了草人的舞蹈，与表现找到食物的鸟雀们叽喳蹦跳的主旋律相结合，描绘了一幅草人与鸟雀在稻田中互相争斗的有趣画面。

同样是和弦律动的伴奏织体，前者显得浑厚、低沉；而后者则更为轻松、活泼。

4. 背景性的固定节奏音型

背景性的固定节奏音型是指乐曲的织体应用统一的有特点的节奏型来贯穿全曲，使音乐表达更加集中。

在《惊蛰·虫豸之舞》中，8/8 拍表现了刚刚冬眠苏醒的虫子舞蹈的节奏，这一节拍的平衡分割节奏（3+2+3 拍）与分解八度和二、四、七度的结合成为伴奏织体，并从头到尾贯穿全曲，很生动地表现出虫豸蠕动、舞蹈的节奏律动，突出 8/8 拍（3+2+3 拍）的节奏重音，即第 1、4、6 拍是重拍，是表现虫豸蠕动、舞蹈的关键。

而《寒露·金风秋菊》伴奏织体中的固定节奏音型，则是以均匀的八分节奏哦的分解和弦呈现的，只不过节拍为 3/4、2/4 的交替节拍，而在 2/4 拍后的个别小节是三个连续三连音节奏，表现了秋菊随着金风舞动的情景以及赏菊人平稳心绪中的少许波动。

其他的还可参看《立春·新春佳节》，不过这首曲子的固定节奏音型并未贯穿全曲，而是出现在呈示段和再现段。伴奏织体为琶音型与柱式和弦交替进行，表现了人们迎接新年，锣鼓喧天的场面和喜气洋洋的气氛。

5. 合唱式编配

合唱式的编配是这部作品风格中很重要的一种织体形式，一般左右手以柱式和声式结合为特点。它非常适合表现音响浑厚、和声饱满的合唱式作品。

在这部作品中，这个类型并没有很典型的乐曲，有也只是个别曲目的个别片段而非通篇如此，可参见《处暑·田间草人》的结尾处等。

二 织体与旋律的关系

1. 独立于主题旋律之外的伴奏织体

独立于主题旋律之外的伴奏织体类型，期表现之一是伴奏织体声部完全由左手担当。在本套作品中，大部份曲目属于这一类型。如《惊蛰·虫豸之舞》、《清明·墓前追远》、《芒种·端阳怀古》、《寒露·金风秋菊》、《大雪·屋前雪人》等等。

另一种表现则是伴奏声部在钢琴的中音区由左右手交替演奏。右手同时出现两个不同层次的声部（主要旋律声部和伴奏声部），并在与左手的结合中拓宽了音区的幅度，这样必然会使演奏难度加大，从而提供了器乐化的演奏技巧。如：《处暑·田间草人》的中段和《夏至·锄禾当午》。

独立于主题旋律之外的伴奏织体（多见于和弦式），往往在力度上表现较为强烈。如：《立春·新春佳节》、《立夏·麦秋时节》、《小满·疾风骤雨》、《芒种·端阳怀古》、《大暑·水上童嬉》、《处暑·田间草人》、《霜降·秋声萧瑟》等。

当左右手共同演奏和弦式伴奏织体时，将使和弦排列更为密集，音响也更为饱满，同时还可以简化其演奏难度。如《处暑·田间草人》。

2. 与主题旋律结合的伴奏织体

与主题旋律结合的伴奏织体，是指在伴奏音型中的某些音同时也是主题旋律中的音。这种情况在这部作品织体中大量存在。将旋律与伴奏织体融为一体的写法，其演奏难度大大高于独立于旋律之外的织体形式。演奏者需要有较精湛的钢琴演奏技巧，才能演奏出清晰的织体层次。

如果在一首乐曲中大段地用右手独自同时演奏旋律和织体音型，将更增强器乐化的技巧。如《立夏·麦秋时节》、《小满·疾风骤雨》的中段。其中，《小满·疾风骤雨》是整个套曲中最难演奏的一首乐曲。从头到尾的六连音节奏用急板的速度均匀地演奏出来，还要把握旋律的颗粒性和流畅性。

在《谷雨·布谷催播》的中段，左手八度齐奏的织体是主题旋律的溯型发展，而右手在演奏高声部的歌唱旋律的同时，还要均匀地奏出十六分节奏的伴奏织体来填充中音区。

这种“二重奏”在整部作品中也比较常见，如《立夏·麦秋时节》、《小满·疾风骤雨》的中段部分、《夏至·锄禾当午》、《小雪·玉树琼花》、《大寒·祭灶祈福》的引子部分、《小寒·河上冰橇》等。

3. 合唱织体

廖胜京先生的这部作品是一部前奏曲风格的钢琴曲集。可以确定的是这是一部用钢琴演奏的器乐作品，因此，在合唱体裁的织体写作上，乐曲并不完全是按声乐合唱的固定声部数量了编配的，而是用类似乐队的和声性伴奏织体写法来处理的。即声部数量常常需要结合音乐的发展、力度以及色彩的变化而又一定厚、薄、浓、淡的改变，甚至应

用一些不为合唱体裁所具备的表现手法。

如《小暑·雨中荷塘》，这是一首优美、抒情而浪漫的乐曲。它的声部少则一个或两个音，多则九个音。力度和速度的变化幅度也很大。从新材料发展成的中段来看，左手弹奏持续低音，右手的和弦和八度齐奏由强力度奏出，中声部则由流动的分解和弦填充。用廖先生自己的话说，全曲是在模仿民乐合奏，使荷花具有了古典美人的形象和气质。

同样的例子还可参见《大暑·水上童嬉》、《立秋·七夕遐想》、《处暑·田间草人》、《秋分·鸿雁南飞》。

4. 特殊织体

与上面几种织体类型不同，作曲家有时也在追求一种特殊效果。如《夏至·锄禾当午》，主题旋律是在六种变换拍子中进行的，这种变换拍子不仅决定了乐曲的活泼的风格，同时也决定了织体的节奏韵律是不断变化的，并且在左右手的配合下和拍子的变换中更突出了作品活泼的情趣。

还有一些作品在织体写法上结合了复调手法，也都获得了特殊的艺术效果。如《谷雨·布谷催播》《立秋·七夕遐想》等。

三 织体在乐曲整体发展中的变化

《钢琴前奏曲二十四首〈中国节令风情〉》的织体是以单一化音型贯穿全曲为主要特点。这可以使乐曲形成十分统一的风格。但在很多乐曲中，随着音乐的发展，织体经常出现各种不同的变动，显示出作曲家在有意识地追求统一之中的对比新意。这时静与动，稀疏与稠密，原型与变型，撤出与进入，单声旋律与多声织体短暂或较长时间内的对照和结合等等变化，均给乐曲带来了新的生机和活跃的发展。

1. 中途停歇的织体

织体的变化还表现在正常运动的织体突然停歇，这是作曲家在单一织体中又一点缀性的用笔。

典型的手法之一就是出现在再现前或尾声前的华彩乐段。这一变化，给乐曲新的部分出现以更为醒目的提示和期待感。这样的例子有《小暑·雨中荷塘》、《立秋·七夕遐想》等。

其次是在流动的织体运动过程中出现片刻的停歇（常见于终止式之前），并常常用和弦织体来代替流动织体。这往往能提醒终止式到来或突出某一片段的意义。典型的例

子有《雨水·春雨淅沥》，另外《白露·五谷登场》、《霜降·秋声萧瑟》，还有《大雪·屋前雪人》的假再现前都属于这种处理手法。

《立冬·乡村集市》的中部运用了全新材料，在调性、调式、旋律、织体、力度、音区上都发生了较大的变化。开始的右手每小节一个和弦并加以强调，在141小节突然改变为双手波浪式的伴奏织体，到148小节又以柱式和声织体停留在属和声上，以此造成停顿的效果，期待再现。这些改变为这首乐曲整体织体风格起到调剂的点睛之用。

中途停歇有时还出现在终止式内部，如《大雪·屋前雪人》真正再现之前由于不满终止K46—D7—T6引起扩充，在随后的4小节中，和声进行为Sii6—K46—D7—休止一小节—D56，停留在属七和声上，为真正的再现部做好准备；另一首《谷雨·布谷催播》在再现前由于流动织体改变为柱式和弦织体，以此产生停顿的效果，和声进行为K46—D7，在再现的一开始出现了t，因此，也可以看作是在终止式上的停顿。

以上我们从织体的功能类型，与主题旋律的关系，以及在乐曲发展中的变化等方面进行了研究。《钢琴前奏曲二十四首〈中国节令风情〉》之所以能够成为具有高度艺术造诣的钢琴文献，与作者所创造的丰富的钢琴织体是分不开的。

2. 基本不变的织体

织体从头到尾不改变的例子大多出现在较为简单的乐曲中。如《惊蛰·虫豸之舞》，乐曲规模较小，其曲式为典型的再现单三部曲式，织体从头到尾基本没有改变。但这首乐曲在演奏中的要求是Andante scherzando(戏谑地、诙谐地)的风格，再加上乐曲本身强弱要求的变化，这些都很好地弥补了由于单一织体所造成的过分静态感。

在合唱体裁的作品里，织体的编配大都比较统一。因此，在这些作品中常用前奏和尾声与乐曲的主体曲式部分形成对比，以此突出主体曲式部分的出现。可参见《清明·墓前追远》，引子中用深沉的低音营造了一种凝重、庄严的气氛，随后进入乐曲的主体部分。结尾出的两个和弦琶音从某种意义上说，是延续了主体的伴奏织体，但pp的演奏要求使这两组音对全曲起到了画龙点睛的作用。同样的例子可参见《小寒·河上冰橇》等。

而合唱体裁的编配并不完全是声乐合唱式的四声部和声处理。它带有乐队的色彩性编配意义，因此织体的变化也很灵活。如《小暑·雨中荷塘》中段伴奏织体的均匀的十六分节奏的分解和弦，跌宕起伏就是典型器乐曲的写作手法，随着音乐的发展，伴奏织体不断加宽，和声不断加厚，音区不断变化，将音乐推向高潮。

3. 变化的织体

在这部套曲的很多乐曲中，由于织体运动的中途改变，给音乐发展带来了微妙的变化。这种改变从表面上看，织体的原始形态似乎已经改变，但实质上，整个织体的运动仍保持着相似的节拍、节奏以及速度的基本韵律，因而从听觉上仍然是谐调一致的。

我们可以分析一下用再现单三部曲式创作的《谷雨·布谷催播》。它的主题旋律是在3/8拍子的基础上建立起来的。这一节拍的特点不仅决定了乐曲活泼、欢快的风格，同时也决定了织体的节奏韵律。呈示段a句的伴奏织体是由分散的和弦加一个空拍组成的，主题则以跳跃、活泼的旋律和俏皮的装饰音为主；而a'句的伴奏织体则变为分解和弦，加强了音乐的律动感。简短的主题动机加以不同的伴奏织体，生动、巧妙地表现出了布谷鸟不同的音乐形象——活泼跳跃的、抒情歌唱的。

而中段的对比也是由主题动机引申发展而来。表现手法是旋律以复调的手法写成，歌唱性强，十六分音符的加入使右手的旋律线条成为隐伏的状态，并运用了这种十六分音符的特定音型描写了连绵不断的谷雨。低声部主要以八度为主，是旋律与和声的双重体现，有机结合在一起，此起彼伏。最后由于阻碍终止引起了扩充。扩充时的织体去掉了呈示段中的空拍，而全部是分散和弦，并配合右手不断重复主题动机，好似布谷声声，催人播种。从而深化了主题，使全曲结构稳定、完整。这些织体上的诸多变化，很好地展示了再现单三部曲式三个不同阶段的特点，同时又保持了节奏律动上的一致性。由此可以看出，织体的变化处理，不仅没有影响不同曲式功能的发展，反而对其起到了重要的促进作用，同时也未妨碍音乐风格的统一。

织体的改变还表现在乐曲发展紧张度加强的地方，如《小暑·雨中荷塘》

织体的改变也常出现在结构的扩充和尾声部位，如《立秋·七夕遐想》中，第54小节由于阻碍终止引起了扩充，扩充则是将引子材料以不同的调式、不同的音区奏出绵延的旋律。在结尾中，伴奏织体则变为主音持续的分解八度，在最后两小节随着力度增强，织体又以八度齐奏的强奏结束全曲，给人以无限遐想的空间——牛郎、织女今何在？这些织体的改变都产生了应有的艺术效果。

应该看到，《钢琴前奏曲二十四首〈中国节令风情〉》织体的改变都不是以对比因素的渗入而实现的，而是从更深层次中挖掘织体音型的内涵节律，从而使单一的织体获得更丰富多样的艺术效果。

第四章 《二十首钢琴前奏曲〈中国节令风情〉》的继承与创新

《中国节令风情》在形式上继承了西方前奏曲这种传统的音乐体裁，调布局上模仿了肖邦《二十四首钢琴前奏曲》的调性布局，并且每一首乐曲的结尾处都有与节气对应的相关描述，属于标题音乐的范畴。内容上则体现了突破和创新，具体表现在作者运用中国特有的节气、时令来命名这二十四首前奏曲式的钢琴小品，并且是用自己独创的“中国五声调式同主音横向综合理论”作为理论框架来支撑整部作品。这在钢琴前奏曲创作中可以说是独一无二的。另外，这部作品与西方类似体裁和题材的作品相比较是本文的又一创新点。具体分析如下：

第一节 《中国节令风情》与西方同体裁作品的比较

西方也有很多类似题材和体裁的作品，比如“二十四首前奏曲”或“四季”。

一说到“二十四首前奏曲”我们首先就会想到巴洛克时期巴赫的作品《平均律钢琴曲集》。在这里，他第一次运用了“前奏曲”这种音乐体裁，但在48首乐曲中，他是将前奏曲与赋格曲组合成了套曲形式；在古典主义时期，“前奏曲”似乎并未得到重视，从而没有发展起来；浪漫主义时期，钢琴诗人肖邦受巴赫《平均律钢琴曲集》体裁方面的影响创作了独立的二十四首前奏曲，不过，他的前奏曲已经不是某些作品的前奏，而是完全独立、个性鲜明的音乐作品。肖邦前奏曲形式与内容高度统一，艺术形象鲜明突出，乐思简练而深刻这些前奏曲被统称为“浪漫主义的音乐格言”。除了以上有代表性的作品之外，肖斯塔科维奇、拉赫玛尼诺夫、德彪西、斯克里亚宾、亨德米特等也都作有类似作品，有的还附有诗意的标题提示。这一体裁在中国也有所涉猎，作曲家们有的效仿巴赫前奏曲的写法，比如：汪立三的《他山集——五首序曲与赋格》、陈铭志的《序曲与赋格三首》；有的则发挥了肖邦前奏曲的特点和风格，创作了具有高度艺术性的音乐作品，比如：廖胜京的《钢琴前奏曲二十四首〈中国节令风情〉》、储望华的《前奏曲二首·箜篌吟·幽谷潺音》等等。尤其是廖胜京的《钢琴前奏曲二十四首〈中国节令风情〉》，它是用“中国五声调式同主音横向综合的理论”，把二十四节气作为题材而创作谱曲的前奏曲，是绝无仅有的。无论是在体裁上还是在调布局上，它都更为明显地受到肖邦音乐创作的影响，使这部作品成为我国到目前为止最为完整也最为系统的一部力作。廖先生的这部作品在对西方前奏曲这种音乐体裁进行借鉴的同时，又传承了中国的传统音乐理论，并在音乐理论上积极探索、开拓创新，对民族五声调式的深入研究和发

展以及中国风格钢琴作品的创作必将带来深远的影响。

“四季”对于作曲家来说，确实是一个很好的题材。因为一年四季各有其意义，清新、朗润与欢乐，任何一个季节都不能代表其余季节，每个季节都有它明显的特征，这就赋予作曲家充分的灵感和创作空间，让“英雄有用武之地”。同样的，一说到“四季”，我们耳熟能详的也有两部作品，一首是维瓦尔第的小提琴协奏曲《四季》，还有一首是柴可夫斯基的钢琴套曲《四季》。作为描写大自然的作品，两部相隔百年的作品都能让我们感受到扑面而来的“纯美”。

所谓“标题音乐”，简言之，就是有文字作标题的音乐。它是一种带有文学或图画联想性的器乐作品。也就是说，作曲家在创作这种音乐的时候，脑子里总有某个文学作品、美术作品或民间传说的影子，标题音乐的作者是以标题为经纬进行构思的，所以音乐所表现的形象比较具体，有时还有一定的情节。

维瓦尔第的《四季》犹如四幅色彩绚烂的水彩画。十八世纪欧洲的自然景观和人文景观如在眼前，仿佛有一种鲜明的视觉效果。维瓦尔第在发表这部作品时，每一首都附有十四行诗，诗句印在总谱上，这让我们能通过诗歌来了解音乐，感受到他在音乐中流露出来的情感。

柴可夫斯基的十二首特性钢琴曲《四季》也对春、夏、秋、冬的景色进行了描绘。《四季》中的每一首乐曲，都是一幅色彩缤纷的风俗画，通过它生动地反映出俄罗斯人民的生活习俗和思想情感，而且呈现出浓郁的俄罗斯民间音调和乡土气息。乐曲生动活泼，抒情迷人。但与前者相比，除了具体的形象和风光描绘之外，它还具有更深层次的内涵——人生也有四季，即“生、老、病、死”。柴可夫斯基的高明之处正是抓住了自然界和人生这一同样的规律，乐曲从大自然“四季”延伸到了“人生四季”，深入地对人生的四季加以表现，引导我们去感悟自然与人的微妙和谐。把这“四季”化作钢琴套曲《四季》，其作品内涵就不一般了，其表演风格也就更为鲜明了。

而廖胜京的《钢琴前奏曲二十四首〈中国节令风情〉》在某种程度上说也可以划分为“四季”，只不过它是以中国所特有的二十四节气为题，更体现了作者的独创性，显示了民族文化的高度自觉意识。这一构思就是民族文化的高度自觉意识的体现。这些乐曲的审美意境，处处闪烁着中国古典诗词的高文化气质。但同时，又时时让人感到作者是以庄稼汉的心情来体验大自然种种景物变迁的。

从技术角度而论，西方作曲家们创作的24首钢琴前奏曲是以欧洲24个大小调体系

为出发点而作;廖先生的《中国节令风情》则以中国传统民族调式及其综合变化而组成的 24 个调式为出发点而作。

第二节 《中国节令风情》的艺术特征

从调式角度来看,《中国节令风情》的创作主要是建立在“五调式同主音横向综合”这一廖先生经过多年研究,独创的一套理论体系之上的。所谓“五声调式同主音横向综合”理论简单说就是把同主音的两个五声音阶组合在一起,形成综合性的新音列。本套作品除了《芒种·端阳怀古》一曲的调式与综合调式无关,以及《秋分·鸿雁南飞》属于混合调式之外,其余 22 首都是每曲一种综合调式。我们已在第三章第二节进行了详细说明。

在调性的布局上,全集乐曲模仿了肖邦的《二十四首钢琴前奏曲》的调性布局,但又有区别。肖邦的作品是按从无升降号到 1 个升号后逐渐增加升号,又从 6 升换 6 降逐渐减少降号至 1 个降号的方式来排列的;而本套作品则是按照从无升降号到 1 个降号后逐渐增加降号,又从 6 升换 6 降(这里并非笔误,确实是先升后降的),而后逐渐减少升号至 1 个升号的方式来安排调性的。而且每一个调号含有一个以大调色彩为主的调式及一个以小调色彩为主的调式。

从深层的分析中发现,整体布局还暗藏着调式音阶的提示:如果将这套作品按“四季”分类的话,那么每季就有 6 首曲子,而每季的第一首与最后一首属同主音大小调关系,即以大调开始,最后一首则以同主音小调收尾。由于开头和结尾的主音相同,所以把 6 首曲子的主音串联起来可组成一条看似五声性的音阶。而夏与春、冬与秋的主音间大多呈下二度关系^[6]。如下图所示:

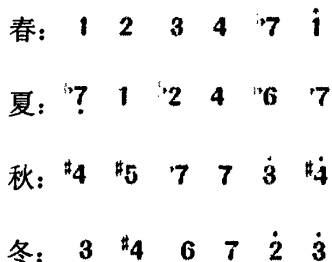


图 19

但在两组音阶中又分别有一组相同的音,即春、夏的 fa 和秋、冬的 si。而它们所对应的节气也分别是春的第三个节气惊蛰与夏的第二个节气小满;秋的第三个节气白露与冬的第二个节气小雪,这样的布局也体现了中国节令的特点——春秋有“分”,秋冬

有“至”；虽寒暑不同，却都有“大小”之分，即“在差别中力求统一”。

从速度上来看，全集乐曲快速和中速的曲子数目相当，而慢速的曲子相对偏少。如果将24首作品分为三部分：春+夏秋+冬，即6+12+6，春、冬的速度布局分别为快、慢、快；而夏、秋两季的整体速度布局为慢、快、慢，这样的三部分既体现了“对比”，也体现了“再现”。

从标题音乐这一角度来看，《中国节令风情》以中国的二十四个节气为内容，每首前奏曲用一个节气名称为标题，末尾还有一些关于乐曲的注解，通过它们可以让人们更好地了解中国人民的文化生活和民族情感。当然，无标题作品也可以表现某种鲜明的主题形象。但对于一部民族性音乐作品来说，运用本国人民理解的标题内容来诠释作品所要表达的内容，让它易于被广大人民接受还是相当有必要的，这部完全的标题性作品也因此而使其内部的“形”与“意”结合得更加紧密与巧妙。

第三节 《中国节令风情》的创作思想

上世纪80年代，思想的解放对音乐界产生了巨大的推动作用。在音乐创作领域，随着西方现代文艺思潮的涌入而悄然兴起的“新潮音乐”与流行音乐，带着自己的独特的风格和张扬的个性，粉墨登场。其中包括青年作曲家谭盾、瞿小松、叶小钢等人对新观念、新技法、新音响的探索而创作的作品；成熟作曲家朱践耳、王西麟、金湘、陆在易等人创作的风格各异的交响乐、歌剧、合唱和艺术歌曲；谷建芬、王立平、徐沛东等人创作的流行歌曲；崔健激情喧嚣、震耳欲聋的摇滚音乐；与坚持调性写作的作曲家们和他们的严肃音乐作品一起，共同描画出80年代中国乐坛众声喧哗、多元并存的壮阔图景。

随着时代的发展，我国改革开放的大业进行得并非一帆风顺，音乐界也随之遭遇到各种消极因素的严峻挑战。在市场经济条件下，一部分音乐家在商品社会和花花世界面前，经受不住名利、权位等诱惑，对音乐艺术丧失诚挚信仰和敬畏之心，导致专业心态浮躁，职业操守沉沦，拜金主义盛行，追名逐利之风肆虐，致使各种形式的创作腐败、学术腐败、教学腐败、评奖腐败、管理腐败、演出腐败现象非但屡禁不止，且有愈演愈烈之势。

在遭遇现代文化冲击的社会背景下，对传统的民族民间音乐的创作和研究更是寥寥无几。而廖先生却以高度的民族自觉意识，依然奋战在民族民间音乐创作的第一线上。他恪守了一个音乐家的职业操守，剔除了现代社会的浮躁，耐住寂寞，经过细致的分析、耐心的钻研和反复的实践，探索出“中国五声调式同主音横向综合理论”这一全新的理

论体系，并且将其运用到钢琴作品的创作中。《中国节令风情》的诞生标志着我国传统的民族音乐理论上升到一个全新的层次，从而为今后各种音乐作品的创作提供良好的理论支持。

如今，中国音乐正面临前所未有的发展环境，音乐人的才华和品质成为音乐发展的关键。当传统遭遇现代，很多人迷失了，沉沦了，面对经济利益和社会名誉的诱惑，如何才能尽情发挥创作才华，讲究创作品质呢？在这些问题上，廖先生却依然保持着清醒的头脑，孜孜不倦地进行传统音乐理论的探索并且还创作出了耐人寻味的上乘佳作《中国节令风情》，他这种对民族音乐理论积极的探索并努力实践于其音乐创作的求索精神，是值得肯定和发扬光大的。而这部《二十四首钢琴前奏曲〈中国节令风情〉》必将对今后中国的音乐创作和研究产生积极的启发和影响。

结 语

中国的文化博大精深，描绘四季方面的作品更是浩如烟海，不胜枚举，在文学、绘画、音乐等方面表现得尤为突出。中国古代有很多描写四季的诗词，比如描写春季的“天街小雨润如酥，草色遥看近却无。”——韩愈《早春》；描写夏季的“明月别枝惊鹊，清风半夜鸣蝉。”——辛弃疾《西江月》；描写秋季的“塞下秋来风景异，衡阳雁去无留意。”——范仲淹《渔家傲》；描写冬季的“孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪。”——柳宗元《江雪》等等。绘画方面的作品以宋朝的作品居多，例如：郭熙的《早春图》；张择端的《清明上河图》；宋徽宗赵佶(jí)的《池塘秋晚图》；还有王诜(shēn)的《渔村小雪图》等，四季的主题渗透其中，具有独特的风格。在音乐方面，根据传统曲目（包括古曲）和民间音调改编的钢琴曲就有表现“春”的《夕阳箫鼓》——黎英海根据琵琶古曲改编；表现“夏”的《百鸟朝凤》——王建中根据民间唢呐曲改编；表现“秋”的《平湖秋月》——陈培勋根据同名广东音乐曲目改编；表现“冬”的《梅花三弄》——王建中根据古琴曲改编等等。这些钢琴作品风格独特、意境深远，各自表现了四季的不同画面，已经成为宝贵的音乐文献。但是像廖胜京这样将四季描写得如此系统、全面、集中，并成为一部钢琴大作，在中国的钢琴创作与音乐创作中却还是第一人。况且又是将自己研究的理论体系和四季中有中国特色的二十四个节气结合为一体，因此愈发显得弥足珍贵。

廖胜京所创造的“中国五声调式同主音横向综合理论”借鉴了匈牙利作曲家巴托克（1881-1945）的“中古调式同主音横向和纵向综合的理论”，但并未原样照搬，而是根据中国音乐的实际特点将其发展为一种全新的、具有强烈民族风格的调式理论体系。而本作品是将这种全新的调式理论作为框架结构，以二十四首前奏曲为体裁，以中国的二十四节气为题材，使之相互对应，完美结合，并巧妙地借鉴了西方的曲式结构、调性布局、钢琴织体等作曲技法，将中国民间音乐思维与西洋作曲技法相互渗透，相映成趣，可谓是集古今中外艺术精华的一大力作。

《中国节令风情》把中国特色的节令与“五声调式同主音横向综合理论”以及二十四首前奏曲体裁结合得如此完美，为我们展现了一幅极富中国民族风情的神奇瑰丽的绘画长卷，她是一部具有中国风情的音画，是对中国民族音乐理论的丰富和延伸。

社会在发展，时代在进步，但是我国的民族民间音乐却在走下坡路，逐步衰败。在这种情况下，对民族音乐不断地进行集成和创新，应该是音乐工作者不可推卸的责任。

廖先生正是在受到现代文化冲击的社会背景下，以高度的民族自觉意识，以中国传统的民族五声调式理论为基础，用新的综合方式对其进行了发展和创造，使其成为一种全新的理论体系，这是对中国传统音乐理论的发扬和创新。他这种对民族音乐理论积极的探索并努力实践于其音乐创作的求索精神，是值得肯定和发扬光大的，是从事专业音乐创作工作者学习的榜样，是民族音乐复兴的信心和力量。特别是对那些盲目追求西方现代作曲技法而丢失传统民族音乐神韵的年轻一代的音乐工作者具有醒世作用和感召力的。廖先生的这部作品，必将对当今乃至未来中国的音乐创作和研究产生积极的启发和影响。

本套作品在民族五声调式理论的研究和发展以及中国风格钢琴作品的创作方面都有很大的积极作用，可在作曲、钢琴演奏、钢琴教学等领域中应用推广，使之成为钢琴教学、演奏会乃至一些钢琴赛事中的重要曲目，使具有中国特点的音乐作品和创作理论得以传承，发扬光大。

“只有民族的才是世界的”。每个民族的音乐都有自己的风格特点，就本套曲而言，廖胜京先生把这些特点扩大化，使其成为在民族调式领域中具有开拓意义的全新理论体系，突出了鲜明的民族个性和深刻的民族内涵，这些与西方的音乐大师相比毫不逊色。因此，这部作品不仅是对中国钢琴音乐的创造和丰富，也是对世界钢琴音乐文献的贡献。并将在国际上获得越来越多的肯定和赞誉。

中国是四大文明古国之一，中国音乐更是中国文化中的一朵奇葩。在经济发达的当代，我们更应该不惜一切代价、想尽一切办法、利用一切途径来继承、发展、弘扬民族音乐文化，使中国音乐得到更加健康、快速地发展，创造出更加丰富的、绚丽多彩的、富有民族气派的音乐作品，使独具特色的中国音乐傲然屹立于世界音乐之林。

参考文献

- [1]引自陈国红:试论廖胜京《钢琴前奏曲二十四首》[D].东北师范大学.2007.第4页
- [2][3]引自廖胜京:中国五声调式同主音横向综合理论与实践[J].星海音乐学院学报,2002.01.第47页.第51页
- [4]节选自孙乐平:中国五声调式同主音横向综合理论的应用——廖胜京24首钢琴前奏曲《中国节令风情》调式分析[J].天津音乐学院学报,2008.04.
- [5]引自胡丹丽.传统音乐思维的“综合”也是作曲技术创新的新动力——廖胜京《中国节令风情》前奏曲集分析[J].星海音乐学院学报,2006.03.第49页
- [6]廖胜京.钢琴前奏曲二十四首(中国节令风情)[M].人民音乐出版社,1999.03.
- [7]卞萌.中国钢琴文化之形成与发展[M].华乐出版社,1996.08.
- [8]王安国.现代和声与中国作品研究[M].西南师范大学出版社,2004.
- [9]伍国栋.民族音乐学视野中的传统音乐[M].上海音乐出版社,2002.
- [10]袁静芳.中国传统音乐概论[M].上海音乐出版社,2004.10.
- [11]钱仁康,钱亦平.音乐作品分析教程[M].上海音乐出版社,2004.10.
- [12]赵晓生.钢琴演奏之道[M].上海世界图书出版社,1999.
- [13]杨儒怀.音乐分析论文集[M].中国文联出版社,2000.
- [14]彭志敏.音乐分析基础教程[M].人民音乐出版社,1997.
- [15]吴祖强.曲式与作品分析[M].人民音乐出版社,1987.
- [16]高佳佳.门德尔松·无词歌——分析与演奏[M].上海:上海音乐出版社,2007.
- [17]杨儒怀.音乐的分析与创作[M].中国音乐出版社,1995.
- [18]伊·斯波索宾.曲式学[M]张洪模译.上海:上海音乐出版社,1959.
- [19]魏纳·莱奥.器乐曲式学[M]张瑞译.北京:人民音乐出版社,1984.
- [20]A·索洛甫磋夫.肖邦的创作[M].人民音乐出版社,1986
- [21]廖胜京.中国五声调式旋律的写作[J].星海音乐学院学报,1998.02.
- [22]廖胜京.关于“旋律”定义问题的思考——旋律研究随笔之一[J].星海音乐学院学报,2003.03.
- [23]廖胜京.音乐作品中旋律的重要性——旋律研究随笔之二[J].星海音乐学院学报,2004.02.

- [24]廖胜京. 旋律的产生及其与语言的关系[J]. 星海音乐学院学报, 2004. 04.
- [25]廖胜京. 旋律的多形态[J]. 星海音乐学院学报, 2005. 02.
- [26]胡丹丽. 传统音乐思维的“综合”也是作曲技术创新的新动力——廖胜京《中国节令风情》前奏曲集分析[J]. 星海音乐学院学报, 2006. 03.
- [27]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. 02.
- [28]卞萌. 钢琴教学要重视现代主义作品的教学[J]. 钢琴艺术, 2001. 03.
- [29]王建勋. 20 世纪中国钢琴曲创作历程[J]. 吉林师范学院学报, 1999. 07.
- [30]陈飏. 德彪西《二十四首前奏曲》探究[J]. 温州大学学报·社会科学版, 2007. 05.
- [31]徐彩虹. 二十世纪中国钢琴作品简述[J]. 运城高等专科学校学报, 2002. 08.
- [32]陈南宏. 论中国钢琴曲的创作发展沿革[J]. 江西教育学院学报(社会科学), 2000. 10.
- [33]禹永一. 浅论肖斯塔科维奇的《二十四首钢琴前奏曲与赋格》[J]. 中国音乐(季刊), 2005. 03.
- [34]魏欣, 裴建伟. 浅论中国钢琴作品的创作特点[J]. 中国音乐(季刊), 2004. 03.
- [35]曹棚娴. 浅析肖邦《二十四首前奏曲》的艺术特点[J]. 运城学院学报, 2007. 06.
- [36]赵小红. 试论肖邦前奏曲的音乐特点与演奏要点[J]. 交响——西安音乐学院学报(季刊), 1999. 04.
- [37]顾笑瑜. 中国钢琴作品创作历程简述[J]. 商丘师范学院学报, 2003. 12.
- [38]郭中兴. 中国民族音乐文化价值探析[J]. 河北职业技术学院学报, 2007. 12.
- [39]刘智强. 肖邦前奏曲的风格特征[J]. 音乐天地, 2004. 04.
- [40]田安. 谈谈肖邦的《前奏曲》[J]. 音乐学刊, 1999. 02.
- [41]张佳佳. 斯克里亚宾 24 首前奏曲 (op. 11) 的研究[D]. 东北师范大学. 2007.
- [42]居其宏. 当代音乐现状与趋势 如何抵住诱惑讲究创作品质[J]. 人民日报, 2009. 02. 17

后 记

学习、充电、研究、不断完善自己是每个人的追求。本科毕业几年之后选择回归校园，虽然并不容易，但也乐在其中。有时也在慨叹：本该在二十几岁就该完成的学业，没想到自己到了而立之年才做完这件事。学习的时间并不是很充裕，总觉得身心俱疲。真正体会到什么是苦累，也就更加珍惜期待已久却得来不易的愉悦！

在论文完成之际，我要特别感谢我的导师段学军教授的热情关怀和悉心指导。在我撰写论文的过程中，段老师倾注了大量的心血和汗水，无论是在论文的选题、构思和资料的收集方面，还是在论文的研究方法以及成文定稿方面，我都得到了段老师悉心细致的教诲和无私的帮助，特别是他广博的学识、深厚的学术素养、严谨的治学精神和一丝不苟的工作作风使我终生受益，成为我今后学习、工作的榜样。在此表示真诚地感谢。

感谢院领导，感谢所有关心、支持、帮助过我的良师益友。

感谢我的同学们，我与他们共同成长。在论文的写作过程中，也得到了许多同学的宝贵建议，他们点点滴滴的帮助、关怀和支持令我感动。

感谢我的室友们，从遥远的家乡来到这个陌生的城市，是你们和我共同维系着彼此之间姐妹般的感情，维系着寝室那份家的融洽。今后大家各奔前程，彼此珍重，未来一定更加美好。我永远都不会忘记我们在一起的日子，

感谢我的丈夫李建武先生为了支持我的学习对家庭的无私奉献。

感谢我的父母，把我带到了这个美丽的世界，让我走向幸福的人生旅程。养育之恩，无以回报，你们永远健康快乐是我最大的心愿。

感谢人文领域中的大师们启迪了我的智慧，不仅开阔了我的文化视野，更使我不断地完善着自己人格，从而找回曾经迷失了的自我。

最后，向在百忙中抽出时间对本文进行评审并提出宝贵意见的各位专家表示衷心地感谢！本论文的写作难免存在问题及不足，请各位专家提出宝贵的意见和建议，有待今后继续完善这一论题。