

河南大学

硕士学位论文

钢琴组曲《西藏素描》与《滇南山谣三首》研究

姓名：杨润

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：李长明

20100401

中文摘要

19 世纪末西洋乐器——钢琴正式传入中国，钢琴音乐创作始于二十世纪初期，之后经历漫长而曲折的过程。从 1915 年音乐家赵元任先生创作的中国第一首钢琴作品《和平进行曲》起，中国钢琴组曲被作为中国钢琴音乐创作不可或缺的一部分，在中国钢琴创作的领域中占有无可取代的重要地位。进入二十世纪八十年代以后，随着我国钢琴音乐创作技法的不断改良以及创作理念的不断更新，中国钢琴组曲无论从题材、风格、技法等方面都变的更加丰富多样，并且更加强了钢琴音乐的时代感与民族化。由此创作出了一大批优秀的中国风格钢琴组曲作品，为世界所瞩目。

其中，由崔炳源与张潮两位当代著名作曲家创作的《西藏素描》与《滇南山谣三首》这两首钢琴组曲，即是本着借鉴西方钢琴组曲的创作技法，又并非套用西方钢琴组曲的创作技法；植根于中国民族民间音乐，又不拘泥于中国民族民间音乐，这一“中西合璧”的原则，描述了延边西藏、云南两地的民俗特色与人文特色。

这两首极具中国民族风格的钢琴组曲，乐曲曲风别致独特，不仅是培养乐感和训练演奏技巧的优秀教材，并且是把握中国风格钢琴音乐的有力工具，更是音乐会上中国钢琴作品演奏的重要曲目之一。对于音乐学习者和教学者来说，都是具有非常重要的意义。希望本文的基础性研究能够对此有所裨益，并期望由此更好的弘扬中国民族风格钢琴音乐文化。

论文包括三个章节：

第一章：主要讲述两首组曲作品选材方面的民族化特征与分别从民族风俗、民族音乐特色、人文特色等几个方面进行的全面的研究。另外，从音乐审美的角度初步探索了两首钢琴组曲中的美的体验。

第二章：以民族音调的运用、民族调式的运用、和声等为两首钢琴组曲共性创作特征进行了详细分析。阐述了两首钢琴组曲在创作技法上的相同，从而阐明“中西合璧”创作原则对二十世纪八十年代以后，中国钢琴组曲创作的影响。

第三章：从不同的音乐形象、不同的民族风情、主题材料各异的发展手法等方面，对两首钢琴组曲的个性创作进行了详细的分析。阐述了两首中国民族风格钢琴组曲同一形式，却表现出不同风格；风格迥异，却都具有现代音乐创作的另类之处的特色。

关键词：中国钢琴音乐；中国钢琴组曲；共性创作特征；个性创作特征；《西藏素描》；《滇南山谣三首》

Abstract

Of the nineteenth century western music, piano formally introduced into china. The music of the piano began in the early twentieth century , then suffering the long and tortuous process. From 1915,the musician Mr. Zhao Yuanren created the first piano piece Peace March. It occupies an important position in China. In modern society, with the continuous improvement, the music of Chinese piano become more abundant and diverse in styles, techniques and other aspects, and strengthen the sense of the times and nationalization. This created a large number of excellent works of Chinese Piano. It also attracts the attention of the world.

Among them, two music songs Sketch of Tibet and Ballad 3 South Yunnan Mountain, were created by the famous composers Cuibing yuan and zhangchao , which is created from western piano technique, but also apply western Piano techniques; rooted in Chinese folk music, not adhere to Chinese folk music, this "East meets West" principle, described the Yanbian Tibet, Yunnan folk both features and cultural characteristics.

The two great Chinese national style of piano songs are unique. It is not only an excellent teaching material, but also a tool of commanding chinese style. It is an important piano song in the concert. It is also important for music learners and teachers. I hope this basic study will benefit and look forward to cultivating the national spirit of music culture.

The paper consists of three chapters:

The first chapter: It mainly tells about two aspects of the nationalization characteristics, local topography, ethnic customs, ultural characteristics, and several other aspects of the comprehensive study. In addition, from the aesthetic point of view the music explored the excellent experience.

The second chapter: The use of ethnic tone, the use of the Traditional Mode, Chorus Piano Suite for the two common features of a detailed analysis of creativity. Piano Suite No. 2 described in the same creative techniques to clarify the "East meets West" creative principle of the twentieth century, 80 years after the creation of Chinese Piano Suite.

The third chapter: Images from different music, different ethnic customs, thematic material way different aspects of development, the two piano suite created a detailed character analysis. Described two Chinese National Piano Suite the same form, but showed a different style; different styles, but there is a modern alternative music between features.

Key words: Research on the national character of chinese piano music; Two pianos; Common characteristic of creative; Creative personality characteristics; Composition of Tiban Sketch; the Three Folk Songs in the South of Yunnan Province.

关于学位论文独立完成和内容创新的声明

本人向河南大学提出硕士学位申请。本人郑重声明：所呈交的学位论文是本人在导师的指导下独立完成的，对所研究的课题有新的见解。据我所知，除文中特别加以说明、标注和致谢的地方外，论文中不包括其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包括其他人为获得任何教育、科研机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同事对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示了谢意。

学位申请人（学位论文作者）签名： 杨润

2010年6月19日

关于学位论文著作权使用授权书

本人经河南大学审核批准授予硕士学位。作为学位论文的作者，本人完全了解并同意河南大学有关保留、使用学位论文的要求，即河南大学有权向国家图书馆、科研信息机构、数据收集机构和本校图书馆等提供学位论文（纸质文本和电子文本）以供公众检索、查阅。本人授权河南大学出于宣扬、展览学校学术发展和进行学术交流等目的，可以采取影印、缩印、扫描和拷贝等复制手段保存、汇编学位论文（纸质文本和电子文本）。

（涉及保密内容的学位论文在解密后适用本授权书）

学位获得者（学位论文作者）签名： 杨润

2010年6月19日

学位论文指导教师签名： 李光明

2010年6月19日

序 言

一、中国钢琴组曲创作历程简述

钢琴原为西方乐器，19世纪正式传入中国，在中国的发展是极为迅速的。传入初期，中国人便开始接受和吸纳欧洲的钢琴音乐和文化，1915年音乐家赵元任先生创作的中国第一首钢琴作品《和平进行曲》，便拉开了本土钢琴作品创作的序幕。20世纪中国近现代音乐发展迅速，延续中国传统音乐的同时，更好的将西方音乐文化融入了我国本土的钢琴作品创作当中，并结合中国音乐的民族特征与时代精神，创作了一批又一批优秀的具有中国风格的钢琴音乐作品。通过笔者搜集到的有限资料来看，中国钢琴的创作发展经历了90多年的历程，主要简述为以下四个发展阶段：

初探与尝试（1915年——1949年）

1915年至新中国成立之前的这段时期，中国钢琴音乐创作刚刚起步，处于萌芽阶段。这一时期的中国钢琴音乐，创作风格西洋化，旋律、调式、和声、曲式、调性布局等都带有模仿欧洲钢琴音乐创作技法的痕迹，与此同时，作曲家们也开始探索，如何将我国传统民族民间音乐融入到西方钢琴创作技法中去，这一观点的提出为以后的中国钢琴音乐创作的发展奠定了基础。

成熟与繁荣（1949年——1966年）

新中国成立至1966年，这一期间，中国和平安定，国民复苏，经济迅速发展。1956年，国家主席毛泽东提出了著名的双百方针，即“百花齐放”和“百家争鸣”。这一方针的提出，为中国文艺的发展提供了极大地平台和空间，中国音乐界得到了前所未有的思想解放。这一时期，作曲家们已经能够熟练地运用欧洲古典时期与浪漫主义时期钢琴音乐的创作技法，并且加入中国风格的创作元素来创作钢琴作品。他们偕同钢琴家以饱满的热情和高昂的积极性，为中国钢琴音乐注入了清新明快、朝气蓬勃的气息。与此同时，国家对音乐及音乐教育事业的极大重视，也使得中国钢琴音乐在作品创作、音乐演出、教育教学等方面在良好的环境下得

以迅速发展。在此时期的中国钢琴音乐较多突出标题性，大大区别于欧洲传统钢琴音乐的创作模式，以表现音乐的情感起伏、画面形象、内在涵义为主。在这17年中，中国钢琴音乐的创作在中国钢琴音乐创作中可以说是硕果累累。作品的创作题材广泛、内容新颖、风格多样、音乐语言质朴。情感表达多为乐观、积极、明快的新时代精神气息。在创作技法方面，钢琴作品加入了鲜明的民族音乐元素和民族化和声，使其更具中国风格。这个时期的中国风格钢琴音乐作品结构严谨，对西方钢琴化手法的运用方面，也比早期时的作品更为丰富。但此时中国钢琴音乐在创作方面还是受欧洲浪漫主义时期创作技法和曲式风格的影响，多数作品采用的还是简单的“民歌加和声”的创作思维模式。因此，“摆脱老的创作思维模式，大胆探索新的创作技法，创作新的民族风格，成为中国钢琴组曲创作新的发展方向。”

徘徊与转折(1966年——1979年)

1966年——1979年这一特殊时期，中国经历了文化大革命的十年，由于文化大革命的影响，中国钢琴音乐遭受重创，无论从作品创作、演奏演出，还是教育教学等方面都处于停滞状态。在当时，只有以“三化”（革命化、民族化、群众化）为创作标准写成的钢琴作品才能“存活”。因此在这一时期，中国钢琴作品较多数为根据歌颂性作为标题来改编的，也称作“改编期”。音乐家们在这期间并没有停止了对钢琴音乐的创作，他们在特定的历史条件下，在有限的创作空间里，却把钢琴改编曲形式形式推到了一个新的艺术高潮。“文革”之后，在钢琴改编曲这一新创作模式的启迪下，一部分作曲家们不在引用现成民歌曲调，开始创作主题独立的钢琴音乐作品，这也为今后的“中西合璧”的创作形式，埋下了启迪的种子，音乐形式也逐步呈现多样化、多元化的趋势。

创新与发展(1980年——今)

文化大革命结束后，中国钢琴音乐重获生机，钢琴音乐创作也进入了第二个春天。八十年代初，在这复苏的短短几年里，中国风格钢琴音乐的创作与研究，已经在“如何突破欧洲传统音乐创作技法与和声的固有模式”，“在中国传统音

乐的基础上，如何创新中国风格钢琴音乐的创作”等问题上，进行了深入的探索与研究，音乐创作出现了前所未有的崭新局面。在这一时期，一部分作曲家采用的是西方二十世纪音乐的创作技法，创作出了极其“新潮”的钢琴音乐作品；另一部分作曲家则在继承中国传统音乐的基础上有所选择的吸收西方创作技法和创作理念，延续传统的同时，更加丰富和发展了“中西合璧”的创作思路；还有一部分作曲家们则临界于中、西之间的，在技法、理念与思路上都相对自由。然而三者都以民族性、地域性和时代性作为其主要创作命题，创作出了大量优秀的音乐作品。钢琴组曲作品这一音乐体裁的创作，在中国钢琴音乐创作中占据了重要的地位。

二十世纪八十年代以来，较多的采用我国某一地区、某一民族的民间歌舞音乐为素材，按照新组曲的基本创作原则或对比原则创作完成的中国钢琴组曲，占据了组曲创作的重要位置。如崔世光先生创作的《山东风俗组曲》，倪洪进先生创作的《壮乡组曲》，朱践耳先生创作的《云南民歌五首》，崔炳元先生创作的《西藏素描》，张朝先生创作的《滇南山谣三首》，石夫先生创作的《第一新疆组曲》、《第二新疆组曲》《第三新疆组曲》，权吉浩创作于1985年的《“长短”组曲》，还有1992年由朱晓宇先生创作的《戏曲组曲》等等。

从二十世纪三、四十年代的“初步探索与尝试”到今天的“创新与发展”中国钢琴音乐历经了四个不同的发展阶段。尤其进入20世纪八十年代以后，中国钢琴作品体裁的创作已逐步打破了“民歌加和声”的传统创作思维模式，开始了大胆创新、打破陈规的钢琴音乐创作的新思路、新发展。使其钢琴音乐无论从技法、曲调、风格等方面都更具中国韵律，创作也随着时代的变化，更加新颖特别，极具时代性。中国钢琴组曲的创作在新时代的推动下将“民族风”与“时代感”的完美结合，使其更具研究意义。

二、本选题的研究意义

笔者选择钢琴组曲《西藏素描》与《滇南山谣三首》这两首作品便是中国钢琴音乐创作步入20世纪八十年代以后的“创新与发展”阶段创作完成的。

由崔炳元创作的这首钢琴组曲《西藏素描》，是作者在西藏工作采风期间创作完成的。作者运用西藏地区特有的勒谐（劳动歌曲）、克加（情茶歌曲）、果谐（一种古老的歌舞形式，意为圆圈歌舞，西藏安多地区称“卓”或“果卓”）等音乐体裁，借鉴现代音乐的作曲技法，并溶进传统文化的意韵精髓，综合创作完成了《西藏素描》这首钢琴组曲。使其具有极强的现代意识和鲜明的民族气质，艺术风格独特，有极高的欣赏价值。由他创作的这首钢琴组曲《西藏素描》，在全国第四界音乐比赛中获奖，并被文化部指定为1989年全国钢琴比赛指定中国作品之一，并由著名钢琴家鲍蕙荞、李民铎【美】作为保留曲目经常演奏并录制CD唱片出版发行。

由张朝创作的钢琴组曲《滇南山谣三首》，是作者对自己的故乡——云南民族风俗、地貌景致以及作者童年时代情景的再现。作者张朝，1964年出生于少数民族聚集地的云南，从孩童时代就受到少数民族音乐的熏陶，少年时期接受了系统的钢琴学习与训练，青年时期又在中央民族大学音乐系理论作曲专业深造，作者的个人履历与其作品的创作是息息相关，密不可分的。由他创作的这首钢琴组曲《滇南山谣三首》，便是将云南滇南文山彝族地区、云南红河地区以及云南路南地区彝族支系独特的调式调性与钢琴现代创作技法相结合。本着“坚持传统又不拘泥于传统、植根于民族民间音乐而不拘泥于民族民间音乐”的创作理念，以质朴的民族音乐语言、个性化的创作思路创作了这首钢琴组曲《滇南山谣三首》，音乐中有形象、有意境、生动活泼，这正是国人喜闻乐听的钢琴作品之一。这首钢琴组曲也曾在2002年5月第二届中国音乐“金钟奖”作品创作中获奖，备受音乐爱好者、钢琴演奏者等群体的广泛关注。

两首钢琴组曲被选编在人民音乐出版社出版的《中国钢琴作品选——（四）》中，是中国当代钢琴组曲创作中的优秀作品，独具民族性与时代性特征。具体体现在以下几点：（一）两首钢琴组曲，在民族音调的运用上，都运用了少数民族民族调式中特有的添加变化半音的创作技法，这样的创作技法，使得音乐更加具有民族色彩，曲风独特别致，不同于其他钢琴组曲。（二）为表现出少数民族特

有的意韵风情，非同宫相同调式的变化运用，使得两首钢琴组曲所要表现的音乐形象、民族风情更加鲜明。（三）和声音响的解放在这两首钢琴组曲中可见一斑，不约而同的大量运用了四五度叠置和弦与七和弦。（四）宏观速度布局的相同，也使得两首钢琴组曲在表现本民族的风俗文化上有着异曲同工之笔。

虽然，两首钢琴组曲不同于一位作者，同一个少数民族，但从创作技法与手法上都存在着巧妙的相同之处，针对这两首钢琴组曲的研究，是一种大胆的创新与尝试。也由此可见，进入新时代以后，中国钢琴组曲的创作研究，已经不仅仅拘泥于同作者、同民族，眼界的开拓，使得研究中国钢琴音乐更具时代感与创新意义。通过分析、研究这两首钢琴组曲，也使之更好的了解现代技法在作品中的运用以及民族化创作手法的探索，对于把握作品风格具有极其重要的意义

三、国内、外研究现状

以笔者目前所收集的文献资料情况来看，相关于《西藏素描》与《滇南山谣山首》两首钢琴组曲的研究文章寥寥无几。目前，在国内和国外并没有找到相关专著。相关文献只是在《人民音乐》、《钢琴艺术三百年》、《中国音乐》《乐器》、《新思路钢琴音乐教程——提高级9》等期刊书籍中找到相关介绍，对这两首钢琴组曲作品没有进行深入的研究和系统的分析。以“钢琴组曲《滇南山谣三首》”为检索词在电脑数据库的收集，找到与之相关的三篇文献，即于倩的“钢琴教学笔记：《滇南山谣三首》”、徐旸的“钢琴组曲《滇南山谣三首》评析”、龙晓匀的“追溯童年的情景——张朝《滇南山谣三首》浅析”与这四篇文献主要是对钢琴组曲《滇南山谣三首》从曲式、旋律、调性、教学等方面简单的进行研究。然而到目前为止，关于另一首钢琴组曲《西藏素描》的相关文章还未能收集到。

崔炳元的《西藏素描》与张朝的《滇南山谣三首》两首钢琴组曲，分别创作完成与1985年与1992年，都以“民族器乐、民族歌曲的旋律和民族调式、民族音乐风格、民族和声等”为基调创作而成的。两首钢琴组曲在民族音调与调式的运用上，为凸显少数民族的意韵风情都选择了西藏与云南少数民族民族独有的曲

调。进入二十世纪八十年代以后，随着对民族音乐日益广泛深入的学习研究，作曲家们在创作钢琴音乐时更加注重追求鲜明的民族风格，特别是在民族和声的发展和运用上，也有了更多的尝试与探索，已不再单一遵循中国传统音乐中三度叠置构成和弦并保持和弦紧张度及声部运用平衡对比的和声方法。而是大胆的进行解放，打破传统，四五度叠置构成和弦、五度叠置构成和弦、七和弦等色彩性功能性和弦，被两首钢琴组曲广泛运用。

虽然两首钢琴组曲的研究文献较少，但却作为音乐会曲目被无数次演奏。通过本文的多层面研究，也更加明确的阐明了两首钢琴组曲在中国八十年代以后的创新发展时期中，起到了中国风格钢琴音乐创作的代表作用。无论从创作技法、曲调风格上，还是从音乐构思上，都是本着“坚持传统又不拘泥于传统、植根于民族民间音乐又不拘泥于民族民间音乐”的创作理念，用质朴的民族音乐语言，新颖的创作思维，创作完成了这两首钢琴组曲。使得组曲音乐中有形象、有意境、生动、鲜活，是中国当代钢琴组曲创作中的优秀作品，这也正是人们喜闻乐听的中国钢琴作品。

笔者撰写此文，将以这两首钢琴组曲创作技法的与时俱进与中国钢琴音乐审美需求为线索，根据两首钢琴组曲的创作背景、创作共性与个性的特征、选材地域性特征以及民族风情的体现等方面进行乐谱分析。通过对这两首钢琴组曲的旋律、和声、节奏、调性、织体及其艺术价值等方面的研究与分析，能够使我们更加深入全面的了解这两首钢琴组曲的民族意蕴及精髓，同时也使我们对中国当代钢琴音乐发展现状有了更具体化的了解与掌握，并为以后的学习、研究、演奏及教学提供参考。

第一章 两首钢琴组曲的民族化创作特征及审美

一、写作素材的民族化特征

一个民族的文化都与这个民族的生存环境紧密相关，是伴随着历史的演变，渐渐形成了一整套独具一格的具有稳定性特征的民族化特征。其具体可分为：地域特征、民族特征、宗教特征、时代特征和文化特征。

“地域特征”是一个地方的民族民俗文化主要还是由当地的自然地理环境和人文地理环境造成的。自然地理环境和生存环境因素影响着人们的性格、生活形态、生存方式等。

“民族特征”：“文化是民族共同体在共同的实践中创造的，它反映民族心理、民族情感和民族认同性和内聚性的稳定标志，这就是文化的民族性特征。”^①

虽然，地域性与民族性都有一定的特定性，但地域性和民族性是不能等同的。因为，同一个民族可能生活在不同的地方区域，而在同一个地方区域生活着不同的民族。

“宗教特征”在少数民族民俗文化中，“宗教”占据了重要地位。尤其是在西藏，宗教因素已经深入人心，已经影响到了藏族人民日常生活的方方面面，成为了一种文化特质。

“时代特征”“文化具有鲜明的时代特征。这就是说，每个时代的文化，都有反映和表现该时代精神的文化，以与其它时代相区别。”^②

“文化特征”，每个民族都有着自己独特的民族文化，每个民族在不同时期也具有不同的文化，文化特征作为民族化特征的主要渗透而存在。

^① 《中国风格钢琴音乐导论》华明玲著

^② 《中国风格钢琴音乐导论》华明玲著

二、西藏风情与音乐特色

（一）民俗风情

西藏地处世界上最大最高的青藏高原，地广人稀。藏区人民生活多靠农耕地、游牧业等为主。“天高地阔，牛羊成群”这一生存环境，造就了藏区人民热情、豁达、开朗、豪爽、奔放的个性特质。他们以歌舞为伴，自由无忧的生活在这片土地上。西藏地区的民俗文化源远流长，自成一体，别具一格。是藏区人民在长期生产生活中，积累形成的自己独特的民族史和民族文化品格。

宗教在西藏民俗文化中占了重要地位，已经渗透到了藏区人民生活的点点滴滴中。宗教在藏区人民心中已经不单单是一种文化，而是一种灵魂的寄托，精神的支柱，信仰需要时高于一切的需要。他们早晚诵经，祭天、祭地、祭神、祭祖，娶亲婚嫁、生老病死都有着繁琐的祭礼，迎宾待客、走亲访友也都有着特色的繁文缛节。生活中的各种现象，祭祀中的各种缘由，似乎都有宗教为依据和解释。在西藏，无论是从建筑、雕塑、绘画、文字、音乐、歌舞、戏曲等艺术层面，还是从人们的性格、气质、状态、礼数等生活层面，都不同程度的受到了宗教文化“佛光普照”的深远影响。

西藏民俗文化也具有鲜明的时代性特征，随着“与时俱进”口号的提出，西藏人民也摆脱了从前的“碉房”住上了现代化的别墅洋房；藏族服饰也由从前单一无变的藏袍发展成了现代气息十足的时装；人们也由从前的一妻多夫制，变成了一夫一妻制等等都体现了藏区人民摆脱落后，紧跟时代发展的进步思想。在丰富的艺术范畴中，随着时代的演变，在保留西藏特色元素的同时，加入了现代化的创作的手法，使其艺术作品更具民族性与时代性。

（二）音乐特色

藏族人民能歌善舞，作者在创作钢琴组曲《西藏素描》中也突出表现了这一民族特色。在组曲的第一乐章中，作者用“谐——牧歌与对歌”作为标题，藏语中的“谐”是歌舞的意思。这里的“谐”指“牧歌”与“对歌”。“牧歌”在藏族地区是劳动歌曲，藏语称其为“勒谐”。“勒谐”的种类颇多，在藏区几乎每种劳动都有其特定的歌曲。其曲调、节奏、风格等特征与其对应的劳动是紧密配合的。有节奏感强，旋律鲜明的，多作为打青稞、打墙、铲土等劳动中演唱的歌曲；有节奏散漫自由，旋律线条悠扬的，多为放牧、挤奶、犁地等劳动时演唱的歌曲。在藏区，劳动歌多为独唱、齐唱、及一领众合等演唱形式。这里所说的就是节奏相对散漫自由的“牧歌”。

在西藏地区，爱情歌曲是被广为传唱的，爱情歌曲又包括情歌、情茶歌等。爱情歌曲在安多地区称“拉伊”，卫藏地区称“嘎噜”。情歌音乐有的较为深情，表达情感含蓄；有的则较为开阔自由，表达情感直白，接近山歌风格。“情茶歌”藏语称之为“克加”，广泛流传于云南中甸等地，是青年男女聚会、饮茶以及表达爱情时唱的歌曲。其包括“招呼歌、进门歌、对歌、感谢歌、告别歌”等。“对歌”则属于情茶歌曲一类。

藏族的宗教信仰以藏传佛教、苯教为主，所以作为西藏地区的宗教乐舞就要以“藏传佛教与苯教”的乐舞为主。其音乐大体上分为诵经音乐与器乐两种。“诵经音乐”是念经时诵唱的，诵唱的调子各式各样，有的倾向于颂白型，音调简单，近于语调；有的倾向于歌唱型，乐曲稍繁，旋律性较强。根据颂唱经文的不同，有时有“阿”（神鼓）、赤布（铃）、“普筒”（钹）、“噶林”（有铜质鼓号与骨质鼓号二种）“、甲林”等乐器演奏穿插其间。^①宗教器乐则多出现在宗教节日、仪式与“羌姆”（跳神）中，伴奏乐器以神鼓、铃、钹、噶林、铜钦、甲林等藏族器乐为主。

在第二乐章“雀——寺院的佛事”中，作者在第一乐段运用了宗教器乐模拟铃、钹创作手法，描摹出了寺院中的“雀”，使人有置身虚幻的神奇世界之感；

^① 《西藏民俗文化浅说》赵代君著

第二乐段又运用宗教器乐模拟神鼓、钹等创作手法，并在乐段最后“鼓钹齐鸣”，令人振奋不已。

第三乐章“卓——村民的舞蹈”中即是将西藏地区的一种民间舞蹈形式给描绘出来。在藏区人们将众人“圆圈歌舞”这种古老的歌舞形式称其为“果卓”（或“果谐”），俗称“锅庄”。“果卓”多是在节日喜庆、劳动之余和宗教仪式上演唱，参加舞蹈者则相互拉手扶肩，边唱边舞，不用乐器伴奏。西藏地区“果卓”可它分为“农区果卓”藏语称其“玉卓”和“牧区果卓（牧民舞）”藏语称其“仲卓”、“寺庙果卓”藏语称其“曲卓”三种，都有着不同的风格。“农区果卓”在西藏地区“果卓”中最为有名，多为节日、庆典、婚嫁之际。歌舞期间男性的舞动幅度大，舞姿矫健奔放，他们大多身着肥大的统裤犹如雄鹰的粗毛腿健壮有力，姿态犹如鹰展翅、鹰跳、鹰盘旋等。女性动作幅度小，舞姿优美开放，点步转圈有如凤凰舞翅飘逸；“牧区果卓”盛行于辽阔的藏北草原，同样是村民在节日庆典、婚嫁欢庆、喜迎宾客等欢庆时刻举行的歌舞形式，在西藏牧区有名的赛马节时期，牧民们白天骑马射猎、表演牦牛舞等、夜晚，牧民们围绕篝火，在一起载歌载舞，通宵狂欢。男女舞姿一致，男性动作幅度大，奔放洒脱。女性动作幅度小，含蓄收敛；另外还有“寺庙果卓”则多出现在寺院内的宗教节日场合。这一乐章里所说的“卓”是泛指，即村民们喜庆节日，欢乐狂舞的场面。

三、云南民俗与音乐特色

（一）民族风俗

云南简称“云”或“滇”，位于中国西南边陲，地形以山为主，有 84%多的面积是山地。云南是全国少数民族数目最多的省份，全省共有 52 个少数民族。云南各民族有着各自丰富多彩的风俗民情，是一个活的历史博物馆。每一个民族的衣、食、住、行及婚恋、丧葬、生育、节典、礼仪、语言、文字、图腾、宗教、禁忌等已结撰为个性鲜明的文化链。每一个民族都具有自己的文化，如纳西族的

东巴文化、大理的白族文化、傣族的贝页文化、彝族的贝玛文化等等；各民族的节日也是盛大且隆重的，如泼水节、火把节、刀杆节、插花节、木鼓节；每个民族的艺术文化也像一块瑰宝，神话、史诗、歌舞、绘画、戏曲、古乐等都闪耀着自己独特的光芒。

钢琴组曲《滇南山谣三首》，作者以云南少数民族——彝族的风俗文化为创作素材创作完成的。彝族是云南省少数民族人口最多的，达到了479万之多。彝族是中国具有悠久历史和古老文化的民族之一，有纳苏、诺苏、罗武、米撒泼、撒尼等不同自称。彝族的节日主要有“火把节”、“彝族年”、“拜本主会”、“跳歌节”等。“火把节”是彝族地区最普遍且最隆重的传统节日，一般多在夏历六月二十四日或二十五日举行。每到“火把节”时分，彝族无论男女老少，都身穿节日盛装，猎杀牲畜祭奉灵牌，尽情舞蹈、歌唱、赛马、摔跤等等。到了夜晚，彝族百姓手持火把，转绕住宅和田间，然后相聚一地烧起篝火，载歌载舞，通宵达旦。“火把节”又俗称为彝族的“狂欢节”。

彝族的宗教文化也是源远流长的，并具有浓厚的原始宗教色彩，彝族人崇奉多神，以万物有灵的自然崇拜和祖先崇拜为主。

随着时代的发展，更多的艺术家、摄影师们走进彩云之南，走进少数民族，用他们手中灵动的画笔、抓拍瞬间的相机，把云南秀美的山水，少数民族欢闹的节日，安静祥和的村落等等呈现给我们。也有越来越多的少数民族艺术家们，走出家乡，将家乡的许多鲜为人知的“美”用音符、色彩、文字等等，逐一的传达给我们，供我们去欣赏、去了解、去品味。

（二）音乐特色

彝族在我国的少数民族比例位居前列，是少数民族人口较多的。彝族多以民歌为主，民间流传着各种各样的传统曲调，如进门调、迎客调、吃酒调、爬山调、娶亲调、哭丧调等等。有的曲调有固定的词，有的是临时即兴填词。山歌在彝族地区按照不同的地域有着各自迥异的风格。钢琴组曲《滇南山谣

三首》作者都以“山”这一题材为主线，第一乐章“山娃”以描写山里的人物为主；第二乐章“山月”以描绘山里的景致为主；第三乐章“山火”以展现山里人的节日场景为主，处处都不离云南秀美的山。

第一乐章“山娃”描述了云南地区，山里娃儿们的活泼与顽皮的天性，嬉戏打闹的愉快画面，乐曲由当地童谣选曲，但又并非是童谣的翻版，更新改编后，使乐曲音乐形象更加鲜活。彝族也有自己独特的乐器，例如葫芦笙、马布、巴乌、月琴、三弦等，都是彝族特有的民间乐器。作者还在第一乐章中运用装饰音来模拟了彝族弦乐的弹奏法，更加具有民族特色。

云南，意为“彩云之南”，以风景独特、山水秀美闻名海内外。作者就以秀美的山水为题材，将组曲的第二乐章定为“山月”，用优美的旋律，描绘了月色下的山与水，用模拟民间乐曲月琴、三弦等手法，描绘了山水间的动与静。由此描摹了一副月色下，静谧山林、秀美水色的美丽画面，令人神往。

彝族的舞蹈也颇具其自身的民族特色，分为集体舞和独舞两类。大多数都为集体舞，如“跳月”、“跳乐”、“跳歌”、“打歌舞”和“锅庄舞”等其舞蹈动作欢快，节奏感强，舞姿生动。彝族的节日很多，有密枝节、彝历年、清明、端午、中秋和冬至、插花节、赛装节等，尤以火把节最为隆重。在组曲《滇南山谣三首》的第三乐章“山火”中，即是描写彝族特色的“火把”盛会，村民在节日里纵情欢聚，放歌畅饮。白天举行斗牛、摔跤等娱乐活动；入夜则点燃火把，成群结队行进在村边地头、山岭田埂。最后人们会聚广场，将许多火把堆成火塔，火焰熊熊，人们围成一圈，唱歌跳舞，一片欢腾。

四、两首钢琴组曲的民族化审美

（一）民族风格与地方特色

所谓民族风格，即乐曲的民族化，就是要体现和表达每个民族所特有的根本特性。“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。”^①

民族化已经成为中国钢琴曲创作的主线，作曲家们在吸纳西方更新的创作技法的基础上，融入了民族化的调式调性，使其音乐具有少数民族特有的调式色彩，再加以民族感十足的伴奏织体以及节奏节拍。使得“中西合璧”式的创作原则将中国钢琴音乐的民族精髓推向世界。

这两首钢琴组曲无论是从内容上还是调式上都具有极其鲜明的民族化风格与地方特色。内容上：钢琴组曲《西藏素描》中的第一、第三乐章其标题分别为“谐”与“卓”，都即西藏地区对歌舞特有的藏语称谓，其音乐内容也围绕着藏区特有的歌舞特征创作而成的。作者还将其藏传佛教文化元素加入到组曲创作中，作为一个章节来表现，将地方特色文化用音乐的方式推向世界，让更多音乐爱好者，了解西藏地区的民族风情及其地方文化。钢琴组曲《滇南山谣三首》中的乐章“山火”，以滇南地区彝族人盛大而隆重的“火把节”为素材创作而成，将彝族人狂欢喜庆的节日气氛与场面为我们鲜活生动的展现了出来。调式上：两首钢琴组曲都选用中国民族调式五声调式进行乐曲的创作，有些乐段还运用了当地特有的调式来丰富其音乐色彩，使其音乐更具地方特色，民族色彩极为强烈。

语言有障碍，可是音乐无国界。民族的即世界的，中国钢琴音乐的民族化发展会随着时代的变迁更加的新颖，别致，作曲家们亦会运用更加多变的创作技法将中国风格的钢琴音乐发扬光大。

（二）意境美

意境美是音乐审美的至高追求。在追求意境美时，对音乐内容的美感及其音乐韵味的体会便是意境美的集中体现。能够全面体现意蕴深长的意境美这一特点

^① 《西藏民俗文化论》陈立明著

的创作手法，便是乐曲的曲式，曲式又称乐曲的结构形式，是旋律、节奏、调式、和声、织体、速度、力度、音色等要素所构成的总体。

在这两首钢琴组曲中，都表现了完全不同的意境美。

“情景交融”意蕴美

意蕴美是景与情，形与意的相互交融。两首钢琴组曲每个乐章都极具意蕴之美，《西藏素描》中，描写歌舞的乐章，作者运用了独特的五声调式，不同于西洋调式中的大调音乐，使其音乐神秘、怪诞，奇异极具西域风情。《滇南山谣三首》中，描写“山月”乐章，作者运用了滇南地区彝族及其彝族支系哈尼族的独特调式，是乐段之间形成了强烈的音乐色彩上的对比，更好地营造出了滇南山区，月色下群山环抱、寂静、神秘的氛围。

两首组曲运用不同的调式、和声、伴奏织体、节奏节拍等创作手法可以将“景”与“情”互溶，让我们在音乐审美的过程中，眼前渐渐浮现延边地区独特的自然“景”致与少数民族的风俗人情。并在品味乐曲中别样的“美”的同时，又与乐曲所带来的“情”绪相结合，只有致“景”致“情”，完美欣赏其音乐，才能用心聆听其中之美感、体会其中之真情、品味其中之意蕴。

“动静舒缓”线条美

每一首音乐作品都有其内在情感的起伏，即其有着自身的运动形式。乐思与乐思之间、乐章与乐章之间，都存在着舒缓、动静的内在节奏控制，二者只有在运动时高度协调、韵律一致，才能够使乐曲整体的旋律线条完美，动静适宜、舒缓有序。

在笔者选择的这两首钢琴组曲中，动静结合处处存在。例如钢琴组曲《西藏素描》第二乐章“雀——寺院的佛事”，作者用装饰音点缀寺院中“雀”的“动”，却用紧跟其后的一串“三连音”，突出“静”。整个乐段从容舒缓，配合丰富的调式，使得乐曲色彩极富神秘感，乐曲旋律线条的起伏，是动但并非动地张扬，是静又并非静地平淡，让人浮想联翩，思绪难平。

再例如钢琴组曲《滇南山谣三首》第二乐章“山月”，乐曲以表现夜色下的山水的秀美为乐思，旋律起伏平和，优美舒缓。抒发了皎洁的明月、秀丽的群山、平静的湖、幽静的林，处处体现了“静”，但伴奏织体的多变，使得月色下的“静”也“动”了起来，犹如一阵风拂过，镜子般平静的湖面也起了丝丝涟漪；又如群山中，若有似无的泉眼正淅淅沥沥的淌着细细的甘泉；再如夜晚活动的禽兽，不经意间便打扰了林子的静。旋律线条随着起伏，令人不得不随着乐思的发展，去体味其中的动静之美，去品味舒缓之美。

两首组曲音乐中的线条，让整首作品贴荡起伏，有张有弛，动静相宜，不骄不躁，让演奏者或欣赏者都将不由自主的跟随音乐的起伏而起伏，使其音乐别致特色、扣人心弦、耐人寻味。

第二章 两首钢琴组曲的共性创作特征

一、民族音调的运用

两首钢琴组曲在民族音调的运用上都采用了当地少数民族独特的音调。

钢琴组曲《西藏素描》第一乐章“谐——牧歌与对歌”，这是一首双主题再现单三部曲式，A羽调。第一主题，作者采用了西藏地区独特的音调，其音调是由一个有特点的六音列：即La-do-re-mi-sol-#sol构成。作者采用了西藏彭波地区的独特谐青调特征，“1 2 3 5 #5”的五声调式，在西藏谐乐中作为独特的创作技法被运用在这首钢琴组曲中，凸显了音乐的西藏地区特有的异域风情。如谱例1



第二主题，在描写“对歌”这一题材是，作者在原始调性调式上，仍将第一主题的音调延续，特别之处在于，作者在第二主题中，左右手旋律在不同的音调上进行，右手以第一主题的“La-do-re-mi-sol-#sol”，左手旋律以羽调式的原始五声调式“La-do-re-mi-sol”，是音乐风格别样、另类，又不失主题的连贯。这一民族音调的巧妙创作，使得组曲从第一乐章就奠定了民族风格别样、音乐曲调独特的创作特征。如谱例2



第三乐章“卓——村民的舞蹈”，为回旋曲式，主部主题音调为四音列“Sol-b la-re-mi”构成，在除三音“xi”没有出现外，加以配合的“b la”，这一民族音调的运用，使得主部主题音乐在小调音乐的基础更显另类特别。如谱例



有异曲同工之处的是，钢琴组曲《滇南山谣三首》在第一乐章“山娃”中，作者也采用了滇南文山彝族地区特有的音调。这一乐章为再现复三部曲式，此乐章的首部的音调由文山地区彝族民间特有的音调为素材，主题材料即独特的四音列：“La-do-re-b mi”构成，属音“mi”被降低半音后，音乐更加别致，另类，独特。以更好的凸显了滇南文山地区孩童的顽皮，活泼。如谱例3



由此可见，两首钢琴组曲都在创作手法上或多或少的采用了当地少数民族独特的音调，这一特征，使得中国钢琴音乐的创作更加具有民族风格与别样意蕴。

二、民族调式的运用

两首钢琴组曲都以中国民族调式，及少数民族地区独特的调性创作完成。

（一）非同宫系统相同调式的重叠运用

非同宫系统的相同调式，即两个或两个以上为不同宫音的同一调式。在这两首钢琴组曲中，都不约而同的运用了非同宫系统相同调式重叠的创作特征。

钢琴组曲《西藏素描》第一乐章“谐——牧歌与对歌”，以A羽调式为基调，在第一乐段中，为了使乐曲的调性色彩更加丰富，作者将左手旋律中加入了G羽调式，与右手的A羽调式，进行了重叠式的进行。如谱例4

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of three staves: a top treble staff, a middle treble staff, and a bottom bass staff. The notation is dense, featuring complex chordal structures and melodic lines. The first system includes a measure with a circled '8' above the top staff. The second system includes a measure with a circled '8' above the top staff and a measure with a circled '5' above the bass staff. The music is written in a style that suggests a traditional or contemporary piano work.

第二乐章“雀——寺院的佛事”，由5小节的引子，首部第一乐段部分，以c羽六声调式为创作基调。其音阶为“1- \flat 3-4-5- \flat 6- \flat 7-1”，右手旋律则为 \flat B羽六声调式，左右手为非同宫系统的相同调式的重叠，这一切看似不合常理的创作特点，却恰恰描写出了藏传佛教中相关于神灵、佛祖、因果等文化的那份神秘、莫测。让人充满了好奇。如谱例5



钢琴组曲《滇南山谣三首》第一乐章“山娃”，由独特的四音列构成“La-do-re-b mi”，可将此乐章定为a羽调式，但分析和声，却不见a羽调式的主属和弦，左手织体伴奏为d羽调式，这样一来，左右手便形成了非同宫系统的相同调式的重叠。值得一提的是，主题材料主音上面的装饰音为d调上的五音“La”，构成了全曲独特的风格。如谱例6



同样，主题旋律重现时，音高移高了11度，但右手旋律建立在d羽调式上面，而左手旋律则转为g羽调式，与主题旋律相同，左右手仍成为了非同宫系统相同调式的重叠。如谱例7



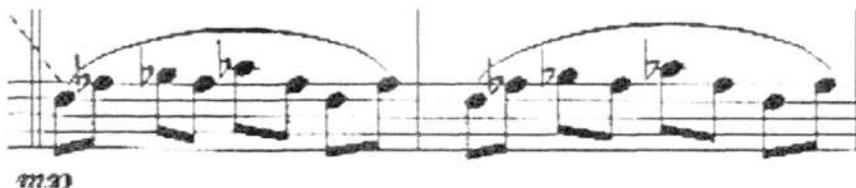
(二) 非同宫系统的相同调式的横向运用

两首钢琴组曲中，为了丰富调性色彩，将多个非同宫系统的相同调式进行横向的运用，层层的变化推进，却万变不离其宗，这一民族调式的创作手法使音乐风格独特，具有鲜明的民族特色。

钢琴组曲《西藏素描》第二乐章“雀——寺院的佛事”，首部为c羽六声调式，中间有左右手旋律非同宫系统的相同调式的重叠运用，但首部最终仍以c羽调式结

束。乐曲中部为再现单三部曲式，运用的是复调织体，是以四度关系的F音上，为f羽调式，其音阶为“4 - b6 - b7 - 1 - b3 - 4”。如谱例8

主调旋律：



复调旋律：



整首乐曲都在非同宫系统的相同调式上进行，调式多变，却万变不离羽调式的主导。中部再现部分为变化再现，除了中部调式f羽调式外，首部主题材料在中部再现部分被引用。如谱例9



随后，调式转为 $\#g$ 羽调式，与前面相同，以和弦及八度音作为三连音推进的方式将乐曲推向了高潮，最终结束在主调上。再现部回到首部主题，最终终止在 c 羽六声调式上。

第三乐章“卓——村名的舞蹈”，为回旋曲式，主部主题建立在 g 徵调式上， g 徵调式，其乐段和声简洁，主调创作，主部主题鲜明。如谱例10



The musical score for Example 10 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and begins with a glissando (gliss.) and a mezzo-forte (mf) dynamic marking. It features a series of chords and eighth notes. The lower staff is in bass clef and provides a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern.

第一插部仍在 g 徵调式上面创作，但最后结束音落在“ $b^{\flat}la$ ”上，为下属音转位，作为了下面主部主题出现时伴奏旋律的导入。如谱例11



The musical score for Example 11 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and begins with a tempo marking (a tempo) and a mezzo-piano (mp) dynamic marking. It features a series of chords and eighth notes. The lower staff is in bass clef and provides a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern.

第二插部为再现单三部曲式，此插部为增添乐曲色彩，而采用了多种调式。第一乐部建立在 $\#c$ 徵调式上，第二乐部分为两段体， $\#f$ 徵调式与 $\#c$ 徵调式上。第三乐部再现部不在是 g 徵调式，而是 $\#g$ 徵调式，结尾也落在了主音“ $\#sol$ ”音上，为连接部材料埋下了伏笔。连接部由 $\#g$ 徵调式引出，与 g 徵调式交替并置而成。

再现部以主部主题升高两个八部的形式出现，但调式不变，仍为 g 徵调式。如谱例12



尾声以主部主题材料引出，调式上以#f徵调式与g徵调式相互交替进行，双手八度音一起将音乐推向高潮。如谱例13





由此可见，钢琴组曲《西藏素描》第二乐章是以“c羽调式-f羽调式-#g羽调式-c羽调式”；第三乐章是以“g徵调式-#c徵调式-#g徵调式-g徵调式#f徵调式-g徵调式”非同宫系统的相同调式横向发展而成的。

钢琴组曲《滇南山谣三首》第一乐章“山娃”，首部以a羽调式为创作基调。如谱例14



第一乐段中出现了左右手旋律，a羽调式羽d羽调式的重叠。（如谱例14）第二乐段已d羽调式为基调，在此基础上，出现了左右手旋律，d羽调式羽g羽调式的重叠。

如谱例15



中部仍然建立在d羽调式上，此曲建立在主题材料的独特四音列：La-do-re-b mi与派生出来的五音列：La-do-re-b mi-sol上。再现部分是主题材料的高八度变化再现，再现部分的第二乐段是对主题材料的加花变奏，并将中部的主题材料放在左手低声部进行，使得主调主题与复调主题构成对比。乐曲尾声引用了引子材料，结束在d羽调式的主音上，其装饰音仍为d调式上方五度音，前后呼应，终止全曲。

第三乐章“山火”采用的是滇南地区彝族支系撒尼族人的音乐风格创作而成的。呈示部的第一乐段建立在C宫调式上。如谱例16



第二乐段是第一乐段的高八度重复，调式调性与和声进行都相同。仍然以C宫调式为基调。

再现部分为a与b两段体，a段右手音型与呈示部主题材料一致，但却已不再是C宫调，而是转调为F宫调式上进行。如谱例17



第二乐段b段又回到了C宫调式上。如谱例18



由此可见，钢琴组曲《滇南山谣三首》第一乐章是以“a羽调式-d羽调式-g羽调式-d羽调式-a羽调式”；第三乐章是以“C宫调式-C宫调式-F宫调式-C宫调式”非同宫系统的相同调式横向发展而成的。

这种创作手法使将非同宫系统的相同调式进行了横向发展，这一创作特征虽然运用了多变的调性的，但却万变不离基调，丰富了调式色彩却又不使主题基调转变。使音乐有别于西洋大小调，更具民族风格及地方特色。

三、和声音响的解放

进入二十世纪八十年代以后，随着对民族音乐日益广泛深入的学习研究，作曲家们更有意识地在创作中追求鲜明的民族风格。特别是在民族和声的发展和运用上，也有了更多的尝试和探索，已不再单一遵循中国传统音乐中三度叠置构成和弦并保持和弦紧张度及声部运用平衡对比的和声方法。和声运用方面得以解放，对于三度叠置的和弦与民族五声性旋律存在矛盾冲突的问题上，作曲家们也运用许多独特的创作技法作为风格化的处理。这两首钢琴组曲在民族和声的运用上进行的大胆的尝试，个性化的创新，使其音乐更具有本民族特有的风格特色。打破

了中国传统音乐中三度叠置构成和弦的模式，四五度叠置构成和弦、五度叠置构成的和弦、七和弦等色彩性功能性和弦，作为一种和声创新，被两首钢琴组曲广泛运用。

（一）四五度叠置和弦的运用

如钢琴组曲《西藏素描》第三乐章“卓——村民的舞蹈”，在第一插部中便出现了四五度叠置和弦的，接下来在每个插部中都有类似形式出现，贯穿整首乐曲。尤为突出的是在第二插部中，作者大量的运用了四五叠置构成的和弦，这一创作手法增加了和弦的紧张度，营造出一种让人兴奋不已的音乐氛围，达到了令人激动、兴奋地音响效果。如谱例20

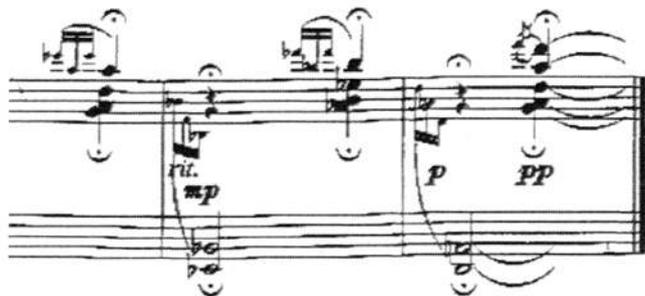
The image displays four systems of musical notation for the piece '卓——村民的舞蹈'. The first system shows a short melodic phrase in the right hand and a bass line in the left hand, with a dynamic marking of *mp*. The second system is a full piano score with a treble and bass clef, featuring a complex texture of chords and moving lines. The third system shows a close-up of a chordal texture with multiple notes stacked vertically. The fourth system shows a similar chordal texture with a more active bass line.

四五度叠置构成的和弦也起到了音乐推进的效果。

又例如钢琴组曲《滇南山谣三首》第一乐章“山娃”的引子部分，作者也运用了四五度叠置构成的和弦，与装饰音的巧妙配合，模拟了云南彝族民间弹拨乐器，营造出一种机灵、灵动的不安定感，使得音乐一响，就抓住了人心。如谱例21



乐曲结尾处，仍然引用了引子材料，首尾呼应，结束此乐章。如谱例22



(二) 七和弦的运用

例如钢琴组曲《西藏素描》第一乐章“谐——牧歌与对歌”，第一主题旋律以属七和弦为主拍上，运用五度叠置构成的和弦同属七和弦配合而成，这种及其不协和的乐感，更增强了和声的民族性，表现了宽广却不丰满的音响效果，更添神秘色彩。如谱例22



五度叠置：

属七：



在第二主题中，低声部旋律，以“属-主-属-主”的七和弦平稳进行。如谱例23



V I V I V I V I V I V I V I V I

右手以属七和弦后半拍起的五个属七和弦进行，将第一主题音乐的自由，缓慢，一下转到了轻快、活泼，用主、属七和弦增添了青春、活泼的氛围，尤为如何“对歌”的音乐形象。如谱例24



第二乐章“雀——寺院的佛事”中部乐部的再现部分，作者运用了七和弦以三连音的钢琴织体形式，模拟了西藏地区宗教器乐中的神鼓的音响效果，逐步推进，将乐部推向了高潮。使人以振奋不已。如谱例25



又如钢琴组曲《滇南山谣三首》第三乐章“山火”中，主题旋律，作者也同样运用了“主+属七”的伴奏形式，属七转位和弦的运用，是以现代化的和声创作技法来增强了别样的民族色彩，达到民族风格的处理。如谱26



中部主题的结尾处，作者巧妙运用了属七和弦，从而引出再现部的主题旋律。如谱例27



V7

V7 I

通过和声创新的分析，我们不难看出，作者在创作作品中，运用每一个和声，所要达到的民族色彩与音响效果，都是经过周密的思索与研究的，每一处都经过了巧妙地设计，使其具有浓郁少数民族地方色彩的同时，又不失时代感，创造出新颖、另类、多变的音乐民族化风格。

四、速度的发展手法

在音乐作品中，速度是创作中一种极为重要的表情手段，它直接影响音乐形象的性格特征。在一部音乐作品中，速度的变异，意味着音乐情绪或激动高昂、或平静缓所发成的变化。在组曲曲式中多乐章不存在完全统一的速度，而是更多的运用速度的对比变异。

两首钢琴组曲都分为三个乐章，其宏观速度布局如下：

钢琴组曲《西藏素描》宏观速度布局：

I	II	III
A bene placito	Adagio	Allegro agevole
Allegretto		
自由速度-稍快板	慢板	小快板

钢琴组曲《滇南山谣三首》宏观速度布局：

I	II	III
Allegro Non Troppo	Adagio Grazioso	Allegro Vivace
快板	柔板	小快板

由宏观速度布局我们可得，两首钢琴组曲的速度发展手法呈再现三部性速度的布局，组曲两端两个乐章都为快板，中间乐章为慢板，呈现了“快——慢——快”的布局结构，这与音乐作品中所要表现的内容直接相关联。

组曲《西藏素描》的第一乐章“谐”与第三乐章“卓”都运用了快板节奏，以藏区歌舞为创作素材，所表现的音乐内容都以轻快、活跃的音乐形象为主。第

二乐章“雀”以慢板来描写寺院中做佛事的情景，音乐题材加入了藏族独特的宗教音乐元素，营造出婉约、含蓄、神秘、虔诚的神话色彩。

组曲《滇南山谣三首》的第一乐章“山娃”运用带有诙谐幽默色彩的快板，表现了滇南文山地区孩童天真顽皮、无忧无虑、无拘无束的活泼可爱的形象。第二乐章“山月”为表现皎洁月光笼罩下，静谧的山林、平静的湖面。作者运用了柔板，悠扬婉约，舒缓流畅的将这一乐章娓娓道来，充满了梦幻色彩，令人神往。第三乐章“山火”，作者以彝族重要的民俗节日“火把节”为创作素材，用欢快的节奏速度，描写出节日时分，村民们盛装狂欢的喜庆场面。也呈现“快——慢——快”的布局结构。

以上分析可知，两首钢琴组曲的第一乐章与第三乐章形成了速度发展上的再现，这一结构布局与常见的三部性曲式原则是非常一致的。又由于音乐作品的速度与所要表现的音乐形象的紧密相关，所以在组曲曲式中速度的对比发展手法，是构成各乐章对比原则十分重要的因素之一。各个乐章也分别采取了适合于本乐章形象内容和体裁表现所需要的速度，来更加完善整首组曲的创作。

以上是对两首钢琴组曲共性创作特征的总结与分析。由此可见，二十世纪八十年代以后，中国钢琴音乐进入了深入探索与发展阶段，在这阶段创作出的中国钢琴音乐，正如《西藏素描》与《滇南山谣三首》两首钢琴组曲所表现出的共性创作特征中，我们不难看出，中国钢琴音乐创作已然不再拘泥于传统的音乐创作模式，而是在创作手法与技法上都进行了大胆的创新与突破，使得中国钢琴音乐更加具有民族风格与时代特征。

第三章 两首钢琴组曲的个性创作特征

一、不同的音乐形象

两首钢琴组曲，分别将西藏地区与滇南山区的民族风俗、人文等方面用音乐的创作手法进行了描述，其所要表现的音乐形象各有不同。

(一) 组曲《西藏素描》

这首钢琴组曲，分为三个乐章：“谐——牧歌与对歌”、“雀——寺院的佛事”、“卓——村民的舞蹈”。作者以西藏地区特有的民间歌舞与宗教音乐为素材，创作而成。

第一乐章“谐——牧歌与对歌”，作者所要表现的是藏区民间歌舞中，劳动歌曲与情茶歌曲的特征，为双主题再现单三部曲式。第一主题“牧歌”，为表现牧区劳作时一领众和的歌唱音乐形象，作者运用了主题织体创作手法，由持续音构成了单一的和声背景，表现了牧歌中声音宽广大气、音乐辽阔的音乐形象。如谱例37



作者以此表现出藏区放牧歌曲，豪放的曲风、自由的演唱形式，由此为我们展现出牧区劳动人民豪迈的个性与质朴的劳动形象，鲜活且真实。

第二主题“对歌”，以藏区独特的情茶歌为素材，表现出藏区青年男女以茶会友，以歌传情时的你言我语或窃窃私语，一派快乐，青春的情景。作者用欢快的节奏，明快的曲风将这一音乐形象表现了出来。如谱例38



作者运用模仿复调将对歌的主题旋律，在各声部中进行强调对比，形成歌曲的“对唱”形式。如谱例39



第二乐章“雀——寺院的佛事”，作者将这一乐章以藏族宗教音乐为创作素材完成的，将“寺院的佛事”以情景画面的音乐形象展现了出来。乐曲为复三部曲式，首部用多变的音型织体来表现雀的动，丰富的调式色彩使“雀”的灵动也变得另类、别样，由此更加为对比中部的做佛事时的神秘感做了铺垫。如谱例40



这一乐章，用多元化的创作手法，将藏区宗教音乐的独特表现出来，也将我们带入到藏传佛教神圣、虔诚，神秘色彩浓郁的艺术中去了。

第三乐章“卓——村民的舞蹈”，回旋曲式。前面我们提到藏族人民以歌舞为生活中最为重要的一部分，作者浓墨重彩的将“卓”给予呈现。带有藏区独特曲风的主题旋律，在乐曲中屡屡再现，是我们在聆听的过程中，不由得想要随着旋律舞蹈。如谱例41



这一音响效果，我们展现出一幅，藏族村民身着绚丽色彩的藏服载歌载舞的欢庆场面，也同时表现了藏族人民质朴、热情的鲜活形象。

（二）组曲《滇南山谣三首》

这首钢琴组曲分为三个乐章“山娃”、“山月”、“山火”。作者以滇南山区，独特的民族风俗、人文特色以及当地秀美的山水为素材创作而成。

第一乐章“山娃”，从标题我们就不难看出，这首乐曲以滇南山区中，山娃的形象为蓝本创作而成的。用诙谐幽默的曲风，轻快的跳音、灵巧的装饰音等创作手法，将天真顽皮、无忧无虑、无拘无束的山区儿童独特的音乐形象表露无疑。

如谱例42



第二乐章“山月”，主题材料是由“山娃”五度装饰音引出的，音乐素材来自于滇南红河地区的童谣，曲调悠扬、安静，犹如童谣中的摇篮曲形式。主题旋律独特优美，安静流畅。如谱例43



第二乐部，音型增加，六连音的运用使音乐更加流畅，柔美。描摹出一副月色下，静谧山林，潺潺溪水，平静湖面的秀美景致，宛如仙境，极具梦幻色彩。如谱例44



第三乐章“山火”采用的是滇南地区彝族支系撒尼族人的音乐风格，及彝族独特盛大的“火把节”为素材创作而成。不规则节拍的运用，律动感十足的旋律，为们营造出一副彝族村民盛装出席“火把节”时载歌载舞，彻夜狂欢的喜庆欢腾的场景。如谱例45



二、节奏节拍的变异

音乐的节奏常被喻为“音乐的骨骼”，在两首钢琴组曲中，节奏的变异，可称之为，音乐主题发展本原，相对变化的结果。

（一）节奏的对比

在钢琴组曲《西藏素描》第一乐章“谐”中，作者为了突出“牧歌”与“对歌”两个不同音乐形象的对比，在同一节拍上，进行了节奏的变异，从而强化了音乐整体的对比感。“牧歌”以“A bene placito”：随兴自由的速度。节奏相对自由，有张力，没有刻意规定，这也正表现藏区放牧时歌唱的自由豪放的特质。如谱例28



第二主题出现后，节奏毫不犹豫的转为“Allegretto”：稍快板的速度。节奏感一下加强，低声旋律以简洁的和弦配置，“对歌”主题用简单的单音旋律完成，加以轻快的节奏，使得音乐一下从劳工歌曲的自由转为了情茶歌曲的欢快与轻松，为音乐形象的描写井上天花。如谱例29





作者将同样的手法运用在了第二乐章“雀”，首部音乐以“Adagio”：从容的、缓慢的节奏进行，为中部乐部的节奏进行了铺垫。如谱例30



首部结尾用五度关系琶音的递进引出中部旋律。给人以节奏上的紧张度，引出了中部“Andantino divoto”虔诚的小行板。如谱例31、32

谱例31



谱例32

Andantino divoto



中部虔诚的小行板，在同一节拍下，在节奏上并没有与第一乐章那样，突然形成了对比，而是在“Adagio”的基础上，加入了宗教器乐神鼓的鼓点音响效果，渐渐的平稳的推进，直至中部结尾的高潮，这种节奏型的推进，在节奏变异上是一种大胆的尝试。如谱例33

Musical score for 'Andantino divoto' showing three systems of piano accompaniment. The first system shows a piano (*p*) dynamic. The second system shows a fortissimo (*ff*) dynamic. The third system shows a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and slurs, and a key signature of one flat. The time signature is 3/4.

(二) 不规则节拍的运用

钢琴组曲《滇南山谣三首》中的节奏的对比变异较少，同一节奏下不同节拍的配合作为一个特色的创作特征被作者所采用。

如第三章“山火”，节奏应为极其活跃的小快板。在这首乐曲中，作者打破了滇南地区彝族音乐的歌舞特征中，多以五拍子为主的模式。以“四三拍”为基本节拍，并与连接部的“八三拍”与“四二拍”配合使用的创作手法，来烘托音乐所要表现的艺术气氛。在同一节奏形式下，不规则节拍的连续使用，音的时值不一，音型不定，这样一来使得音乐，音响效果更加的丰富，音乐色彩更加浓郁。仿佛在节日氛围浓郁的场景中：

时而有鼓的拍点。如谱例34



时而有舞蹈的律动。如谱例35



时而以鼓点来烘托舞蹈。如谱例36



节奏在不规则的节拍运用中尤显重要，节奏要随着节拍的变异而变异，但又要统一节奏，不可时快时慢。只有这样，才能将这一乐章的节日的狂欢的浓郁民族氛围予以烘托。

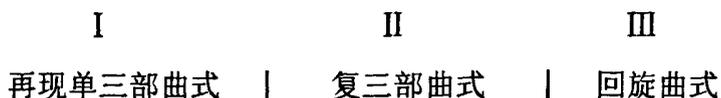
三、不同的主题在整首作品中的发展手法

每一首作品都有其音乐的主题材料，作品音乐的主题是整部作品的灵魂、精髓，“是情绪、意境、形象、体裁、风格等特征的集中体现。”在组曲作品中，不同的音乐材料以每个乐章或对比、或并置的形式存在着，形成了一个整体的主题的发展。在中国钢琴组曲创作中，作曲家们采取了多种多样、风格迥异的创作方法，其最终目的，是为了让多个乐章的不同音乐材料可以在整部作品中，有机的结合在一起，前后关联，或者前后对比。

（一）递增性曲式结构布局

以“动态画面”的创作手法将三个不同的“素描”展现给我们，主题材料的贯穿也同时与西藏地区音乐种类的划分密切相关。藏族音乐种类可划分为“民间音乐”、“宗教音乐”、“宫廷音乐”。作者将主题重点放在“民间音乐”即藏族音乐的歌舞特征，这一类别上加以创作。将第一与第三乐章分别定为“谐——牧歌与对歌”与“卓——村民的舞蹈”。前面我们提到过，“谐”与“卓”都泛指藏语中的“歌舞”，作者将其作为描写“西藏素描”的重点，将其主题发展首位呼应，有机的结合。第二乐章“雀——寺院的佛事”，加入了宗教音乐的风格特点，无论演奏者还是欣赏者都能够从音乐这个层面中了解到藏传佛教的那份神秘、那份不可思议的信仰。

《西藏素描》钢琴组曲的曲式结构图为：



四、不同乐章中主题材料的发展手法

在整部钢琴组曲作品中，每个乐章都有其主题材料的贯穿发展，即旋律线的波动起伏。作者可以通过主题材料发展的不同体现，来改变乐曲的风格、形象等特征，从而使音乐色彩丰富，风格多样。

(一) 主题发展中音调材料上的变化

作品每个乐章中的主题，都不止一次的出现，或者不止一次的被强调。在被强调的时候，或以原主题相同的音高或调式上出现。在乐曲主题发展的过程中，主题再现部分都以与第一主题相同的调式或相同音高上进行的。这类型的创作手法使音乐旋律线条发展过程中，主题材料一再出现，贯穿全曲，给人以强化，对主题感觉的深入，使乐曲主题突出、风格鲜明。

如钢琴组曲《西藏素描》第二乐章“雀——寺院的佛事”中的，第二乐段。

如谱例37

主题材料：



主题再现：



第三乐章“卓——村民的舞蹈”。如谱例38

主题材料：



主题重复:



主题变化再现:



在这个乐章中,虽然在“主题变化再现”时在不同音高上出现,但调式相同,无变化。

主题的演变都在同一调式上的,另有钢琴组曲《滇南山谣三首》第三乐章“山火”的例子,如谱例39

主题材料:



主题重复:



主题变化再现:



钢琴组曲《滇南山谣三首》第一乐章“山娃”中，主题分多次出现，却都不在同一音高上。以这样的方式，使得主题材料的发展更具戏剧化风格，音高不同，音型曲调相同，给人以耳目一新之感，在对主题旋律强调的同时，更加富有趣味性，使音乐风格生动、音乐形象鲜活，可谓别出心裁。如谱例40

主题材料:



主题重复:



主题再现:



(二) 主题发展中音型上的变化

同一主题材料在同一乐章中，可以派生出许多不同的音型，使其音乐形象更加鲜明，织体更加丰富，更具民族特色。

如钢琴组曲《滇南山谣三首》第一乐章“山娃”，主题材料除在音高上的变化外，变化音型的运用，使主题发展更具戏剧性特征。如谱例41

主题材料：



在结尾主题再现时，调式不变作者加以音型上的变化：

由“X XX X”，转变为：“XXXX X”。使音乐形象更加生动、活泼。

如谱例42



五、不同民族风情的表现手法

两首钢琴组曲分别以藏族与彝族不同民族风情为素材创作完成。不同民族风情的表现手法多种多样，有以本民族独有的调式为元素的，有以本民族独有的人文风俗为元素的等等，都将作为表现不同民族风情的手法。

（一）不同民族独特调式的运用

不同的民族有着自己独特的调式，运用这样的调式，能够使音乐更加凸显本民族特有的风格特征。

如钢琴组曲《西藏素描》第一乐章“谐——牧歌与对歌”，此乐章可定为A羽调，有特色的是其音列为：La-do-re-mi-#sol-la。作者采用了西藏彭波地区的独特谐青调特征，“1 2 3 5 #5”的五声调式，在西藏谐乐中作为独特的创作技法被运用在这首钢琴组曲中，凸显了音乐的西藏地区特有的异域风情。如谱例43



又如钢琴组曲《滇南山谣三首》第一章“山娃”，采用了滇南文山地区彝族音乐特有的调式调性。为a羽调式，观其乐曲旋律，即可知这首作品呈示部中的主题乐段（8-15小节）的右手旋律是由其音列为独特四音列：La-do-re-mi。但是a羽调式的属音“mi”在这里被降低了半音即：La-do-re-b mi，这便是以彝族音乐中特有的调式为素材创作的。如谱例44



综上，我们可知，要表现不同民族的民族风情，首要的是在音乐作品的某个乐章中运用本民族特有的调式，以烘托本民族特有的曲调曲风，渲染其独特的民族色彩。

（二）不同民族音乐素材的选用

要表现一个民族的民族风情，就必须要紧扣这个民族特有音乐素材，在音乐创作中才能更加突出民族特有的音乐特色。

如钢琴组曲《西藏素描》第一乐章“谐——牧歌与对歌”和第三乐章“卓——村民的舞蹈”都以藏族民间歌舞为音乐素材创作完成的。并且在藏族民间音乐中，谐与果卓，都具有相当强的群众性，有时有伴奏，有时无伴奏。也都作为生活中的一种重要娱乐，服务于藏区人民百姓。

又如钢琴《滇南山谣三首》第二乐章“山月”，其主题素材来自于滇南红河地区的一首童谣，音乐旋律遵循童谣简明流畅的创作方式，在调式与和声上加以现代化的创作技法，丰富的调性与和声是这首乐曲独具彝族民歌特色。

（三）不同民族人文特色的融入

不同民族有着各自不同的人文特色，西藏地区的藏传佛教闻名世界，藏族宗教音乐也与此一起被作为西藏地区特有的人文特征备受瞩目。用钢琴音乐来表现西藏地区特有的民俗风情与人文特色，就绝对少不了“宗教”这一人文特色的融入。因此，作者将组曲作品的第二乐章创作为“雀——寺院的佛事”，并将藏族宗教音乐融入其中。使得整首组曲作品更增添藏族特有的神话色彩。

同样，云南地区彝族的重要节日中火把节尤为隆重且盛大。彝族火把节多在农历六月二十四或二十五日举行，节期三天。火把节的起源与火的自然崇拜有最直接的关系，其目的是期望用火驱虫除害，保护庄稼生长。在中国少数民族传统节日中，彝族火把节是最具魅力的节日之一，享有“中国民族风情第一节”、“东方狂欢夜”的美誉。因此，作者将这一重要的人文特色融入到了组曲音乐创作中，将第三乐章创作为“山火”，用多元化的创作手法将村民们游玩火把、载歌载舞、彻夜狂欢的盛大节日吉庆场面淋漓尽致的描绘了出来。

结 语

以上是《西藏素描》与《滇南山谣三首》两首中国风格钢琴组曲，从风格的民族化特征、共性创作特征、及个性创作特征三大方面来进行分析研究的。通过对两首钢琴组曲作品的分析，我们不难看出，进入二十世纪八十年代后，在中国风格钢琴音乐发展的大潮推动下，“中西合璧”的创作理念已经成为中国风格钢琴音乐创作的主导。作曲家们以中国传统音乐的五声性（宫、商、角、徵、羽）调式为主，在和声构成原则上，并非中国传统音乐中的三度叠置，却更多的出现了二、四、五、六、七度等音程的应用。这些现代化的创作技法与传统音乐的结合，使得钢琴音乐作品，植根于中国传统民族民间音乐，却又不拘泥于中国传统民族民间音乐，套用于西方钢琴音乐的创作技法，却又不一味的简单效仿。这足以说明，中国风格钢琴音乐发展至今，那些对中国民族音乐简单的理解，又或去西方创作技法的一味效仿的音乐创作，已经不能够被中国风格钢琴音乐现代化特征所允许。所以，中国风格的钢琴音乐已出现了更多风格更加别致，音乐形象更加鲜明等特征的钢琴作品，而《西藏素描》与《滇南山谣三首》这两首钢琴组曲，便属于民族化与时代感并置的中国风格钢琴音乐。

参考文献

书籍类:

1. 修林海·罗小平著·《音乐美学通论》·上海音乐出版社·2002年8月第2版
2. 罗小平著·《音乐美的寻觅——罗小平音乐文集》·上海音乐学院出版社·2005年10月第1版
3. 童道锦·孙明珠编选·《中国钢琴艺术研究(上)——钢琴教学与演奏艺术》·人民音乐出版社·2003年6月
4. 童道锦·孙明珠编选·《中国钢琴艺术研究(中)——中国钢琴作品的分析与演奏》·人民音乐出版社·2003年6月
5. 上海音乐出版社编·《音乐欣赏手册》·上海音乐出版社·2003年3月第14次印刷
6. 上海音乐出版社编·《音乐欣赏手册——续集》·上海音乐出版社·2002年3月第9次印刷
7. 华明玲著·《中国风格钢琴音乐导论》·四川大学出版社·2009年9月第1版

音乐文本类:

1. 任音童·巢志珏编·《中国钢琴作品选——(四)》·人民音乐出版社·2001年3月北京第1版

期刊类:

1. 裴娜·“论中国钢琴组曲创作的发展之路”·《人民音乐评论》·2007年第5期
2. 于倩·“钢琴教学笔记:《滇南山谣三首》”·《乐器》·2008年第6期
3. 徐昉·“钢琴组曲《滇南山谣三首》评析”·《钢琴艺术》·2006年第2期
4. 龙晓匀·“追溯童年的情景——张朝《滇南山谣三首》浅析”·《中国音乐》·2003年第2期
5. 陈文培·“纵横捭阖述论入理——读卞萌博士《中国钢琴文化之形成与发展》”·《人民音乐》·1999年第2期

6. 战丽萍·“中国钢琴音乐作品的发展道路”·《黑龙江教育学院学报》·2008年2月第27卷第2期
7. 杨忠林·陈彦如·“中外钢琴作品审美意境初探”·内江师范学院院级科研项目
8. 陈声钢·“中国风格钢琴作品中之“国风”意识的培养”·《音乐探索》·2007年第4期
9. 王青·“中国风格钢琴作品创作国际比赛——(87.中西杯)获奖作品和声研究”·《中国音乐学》·(季刊)1991年第1期
10. 宣立华·“中国钢琴作品的音乐文化”·《电影文学——艺术学苑》
11. 叶健·“中国钢琴音乐的民族化音色探析”·《安徽师范大学学报》·2005年11月
12. 连苹·“试论中国当代钢琴音乐的创作取向”·《汕头大学学报》·1997年第13卷第4期
13. 李玉峰·“试论中国钢琴音乐作品的组织结构与演奏”·《乐府新声(沈阳音乐学院学报)》·2006年第2期
14. 马玉萍·“简论中国钢琴音乐演奏”·《牡丹江师范学院学报》·2007年第4期
15. 龚佩燕·“接受美学视阈中的中国钢琴作品创作”·《音乐探索》·2008年第2期
16. 穆文蕾·“论中国钢琴艺术的时代特征”·《青海师范大学学报》·2002年第3期
17. 李彦娜·“模仿·整合·创新——谈中国钢琴文化的缘起及表达”·《内蒙古艺术》·2007年第2期
18. 格曲·“西藏宗教音乐论述”·《民族艺术》·1996年第1期
19. 刘修旻·“藏族民间歌舞、宗教乐舞、宫廷乐舞比较论”·《西藏艺术研究》·2001年第4期
20. 李建富·“‘火把节’仪式音乐中的文化认同”·《大舞台》·2009年第4期
21. 王光荣·“彝族火把的来历”·《广西民族研究》·1987年第1期
22. 聂一波·“谈中国钢琴作品作曲技法中的民族化追求”·《黄河之声》·2009年第1期
23. 格曲·“西藏民间音乐——谐青”·《中国音乐》·1992年第3期

研究生论文类:

1. 叶健·“论中国风格钢琴曲演奏中的‘线条美’及技巧表现”·中国艺术研究院·2005年
2. 徐璐·“中国钢琴组曲的曲式结构研究”·曲阜师范大学·2006年
3. 张英华·“中国不同时期钢琴代表作品民族意蕴的比较研究”·河南大学·2008年
4. 陈华·“中国钢琴作品演奏理念与技术特点”·西北师范大学·2005年
5. 张静薇·“中国钢琴作品民族审美底蕴初探”·内蒙古师范大学·2005年
6. 张岩·“中国钢琴曲创作的民族化研究”·河北大学·2004年