

天津音乐学院

硕士学位论文

浅析二胡协奏曲《追梦京华》

姓名：罗章菡

申请学位级别：硕士

专业：艺术学；音乐学

指导教师：宋国生

2010-12-22

摘 要

近代大型二胡作品中，第二二胡协奏曲《追梦京华》不失为一部佳作。这首作品是作曲家关乃忠先生应中国交响乐团之约而创作的，作品分别以“闹春”、“夏夜”、“金秋”、“除夕”为题，分四个乐章，将作者儿时记忆中的老北京生动地呈现在人们面前。作品取材巧妙，将京韵大鼓、单弦、京剧这样纯正的老北京音乐元素融入作品之中，韵味十足。作品既发挥了二胡的音色特质，又展现了二胡的技巧；既有中国风味，又洋气十足。

本文从演奏者的视角出发，通过对作品本身的理解分析以及演奏的心得体会，尝试从中探究二胡作品创作的发展方向。

关键词：追梦京华 关乃忠 二胡演奏 京剧 京韵大鼓 单弦

Brief Discussion on the Second Erhu Concerto “*Zhuimeng Jinghua*”

Abstract

In the modern times of Erhu compositions, the second Erhu concerto “*Zhuimeng Jinghua*” is regarded as a good masterpiece. Guan Naizhong who composed this work was commissioned by the China National Symphony Orchestra. There are four movements, titled respectively “*Vigor in the Spring*”, “*Summer Night*”, “*Gold Autumn*”, and “*New Year’s Eve*”, which vividly presents the childhood memories of the old Beijing in front of people.

The materials of this work are artful and accurate, which integrate some pure music elements of old Beijing such as the drum song of Peking, story-telling to musical accompaniment and Peking opera into the work. The work not only develops the characters of Erhu’s timbre, but also reflects its techniques, which contains the Chinese musical style and western style.

From the view of players, the paper tries to explore the development direction of Erhu composition through understanding and analysis of the work itself and the experience of playing.

Key Words: *Zhuimeng Jinghua*; Guan Naizhong; Erhu Performance ; Peking Opera; Drum Song of Peking; Story-telling to Musical Accompaniment

天津音乐学院

学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：

签字日期： 年 月 日

学位论文使用授权书

本学位论文作者完全了解天津音乐学院有关保留、使用学位论文的规定，即天津音乐学院有权保留向有关部门或机构送交本院硕士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权天津音乐学院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、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

学位论文作者签名：

签字日期： 年 月 日

导师签名：

签字日期： 年 月 日

第一章 绪 论

第一节 关于近代二胡作品

早期的二胡，是作为伴奏乐器存在的，在各类戏曲、地方音乐甚至祭祀音乐中广泛运用着。1918年，刘天华先生对二胡进行了改革并为二胡创作了独奏曲，至此，二胡正式成为了独奏乐器，逐步在民族器乐中独领风骚。

创作初期，二胡作品多数以技法较为简单、调性较为单一的小型独奏曲为主，而多数作品都是“自创自演”——作曲者即是演奏者。（最具代表的作品有刘天华先生的十大名曲^①以及华彦钧先生的三首二胡作品^②。）

“浓郁的地域风格”则是创作中期二胡作品的最大特色，这些风格性音乐元素多源自于民间音乐以及地方戏曲。而部分专业作曲家的加盟，使得二胡作品在技法和体裁上均有所丰富，作品规模开始逐渐加大，并出现了部分转调作品，例如：《三门峡畅想曲》、《秦腔主题随想》等。

八十年代以后，二胡作品的创作进入了繁荣期。这个时期的二胡作品从创作题材、创作体裁，到创作技法、创作主体等方面均呈现出多元化，而逐年渐浓的移植风也成为这一时期的一大特色。

进入二十一世纪以后，尽管演奏者和作曲家们都在不遗余力地发掘和挑战着这件乐器的潜力和极限，二胡作品的供不应求仍日渐凸显。这里的供不应求，并非是单纯的二胡作品的缺乏，更主要是可以流传开来、流传下去之佳作的缺乏。二十一世纪后，二胡作品的创作者与演奏者基本分离，虽然这为作品创作提供了更为广阔的空间：所有熟悉或者不熟悉二胡这件乐器的作曲者都可以小试牛刀，作品在数量上得以增加，但是问题也就此出现，由于一些作曲者不熟悉二胡的音色特质、音域限制、演奏技巧以及所适合的风格表达等等；创作者与演奏者之间沟通的缺乏等等，或许，作品不失为佳作，但却不适合二胡去演奏，甚至，有的作品二胡连演奏都十分困难，就算勉强“啃”下来，但是，流传的可能性也是大打折扣的。这也造成了一个很奇特的现象，就是很多作品只有音乐学院里的专业演奏者演奏，只在音乐学院里流传，更有甚者，一些作品只有少数专业演奏者去演奏，连在音乐学院里都不能流传。广为流传的还是那些经典作品，所以，很多人觉得没有作品演奏的说法也就不难理解了。

对于未来二胡创作之发展方向的探究，仅仅是笔者得到一首佳作之后的欣喜所引发的思考罢了。由于笔者本身只是演奏者，对于创作只是略懂皮毛，因此，对这个问题的探究仅仅是一个小小的尝试，凭着对二胡多年的演奏学习，从一个演奏者的视角出发，去体会，去思考。

^① 刘天华的十大名曲分别是：《病中吟》、《月夜》、《苦闷之讴》、《悲歌》、《良宵》、《闲居吟》、《空山鸟语》、《光明行》、《独弦操》、《烛影摇红》。

^② 华彦钧的三首二胡作品：《二泉映月》、《寒春风曲》、《听松》。

第二节 研究之动机、目的、意义及价值

1、研究之动机与目的

偶然听到了宋飞老师录制的《追梦京华》，感觉十分惊艳。作品曲风之华丽，旋律之流畅，取材之巧妙，手法之独特令人惊讶。对于韵味与技巧的比例调配，作者的拿捏很是到位，是近年大型二胡作品中不可多得之佳作。而在跟随宋国生先生学习该曲的过程中，对该曲之妙有了更深的体会，遂有了想要对该曲进行系统分析研究的想法，从演奏者的视角，去发现乐曲之美、之妙；从演奏的角度，去发掘作品的内在。

2、研究之意义与价值

目前对于该作品，演奏居多，而理论上的研究还很少。笔者认为，想要更好地诠释一首作品，不能只在演奏上下功夫，对于作品本身的系统分析也很重要，这两者是相辅相成的，只有透彻地理解了作品，才能更好地诠释作品。

同时，笔者也希望在对该作品的研究中，探寻未来二胡作品创作的趋势。作为一名演奏者，对于作品的优劣，有着更为直观和深入的体会。作品是否能够凸显二胡的音色特质，是否能够恰当地展现二胡的演奏技巧，是否能够挖掘二胡的潜质等等被那些不熟悉二胡这件乐器本身的作曲家们所忽略的问题，是导致二胡作品在可听性与技巧性的取舍、旋律与技巧的主从关系等方面有所偏颇的重要原因。

一件乐器是否能够推广传世，其作品之多寡优劣是一个不容忽视的因素，演奏者对作品之鉴赏能力亦不容小视。

第二章 《追梦京华》的创作背景、创作素材和创作思路

第一节 创作背景

“创作应该随着社会的变化而变化，音乐创作来源于生活，生活内容改变了，能不改变吗？”^①作品的创作手法及风格与作曲家的生活、艺术经历是密不可分的，社会环境、教育背景、生活经历等改变常常会引起作曲家音乐风格的改变甚至是转变，作品风格上的任何变化，都是有迹可循的，因此了解作者的背景是了解作品的第一步。

关乃忠先生，一九三九年出生于北京，父亲关紫翔是当时知名的小提琴家。他五岁就在父亲的指导下学琴，并师从于德国钢琴教授古柏克。十七岁进入了中央音乐学院作曲系学习，于1961年毕业。关先生曾担任中国东方歌舞团指挥及驻团作曲家、中国艺术团驻团作曲家、北京艺术团、中国歌舞团指挥、七九年移居香港，八六年至九零年任香港中乐团音乐总监，九零年移居台湾，任高雄市国乐团指挥。这些经历都为他积累了丰富的民乐创作和乐队建设的经验。

关乃忠先生不仅是一位高产的作曲家，其作品也涉猎广泛。其主要作品包括交响乐四部、各种乐器之协奏曲二十首、大型乐队作品十五首、舞剧三部、交响大合唱三部，中小型乐队作品、古典及民间乐曲之改编曲、舞蹈音乐及电影音乐及歌曲等超过百首；其早期作品多写实和富民族风格，如《拉萨行》、《云南风情》、《管弦丝竹知多少》等；中期则探索乐曲形式和乐队色彩的变化，如《白石道人诗意组曲》、《山地印象》等；其后又转向追求纯音乐的表现，如大提琴协奏曲《路》、《第一二胡协奏曲》、《第二交响乐》等。其指挥、作曲与编曲的唱片超过四十张。一九九四年移居加拿大，继续其音乐创作并经常到中国、香港、台湾等地指挥演出和录制唱片。第二二胡协奏曲《追梦京华》就是这个期间，应中国交响乐团之约为二胡和交响乐队所创作的一首协奏曲。深厚的西方古典音乐功底，以及经年的海外生活，使得关先生在创作体裁、风格方面的选择及整体把握上更为西化。

有评论说，《追梦京华》这首作品不太像是关先生的作品，比较关先生的其他二胡作品，不难看出，《追梦京华》在旋律性上大大提升，音乐语言更加二胡化，作品内容更为具象化，较于之前几个创作阶段中的有所偏向，该作品似乎是将所有的创作特质融为一体，“写实”、“富于民族风格”、“乐队形式”、“乐队色彩的变化”、“纯音乐的表现”，这些特质在该作品中均得到了体现：对老北京城四季变化以及一些生活场景的描写；对京韵大鼓、单弦、京剧等音乐元素的取用；主奏乐器与乐队之间的协作以及音色的调配（尤见第二乐章《夏夜》，二胡音色与乐队之间的运用）；音乐富有个人风格的创作手法（尤见第一乐章《闹春》在节奏上的运用）等等。不仅如此，在对所有这些个性的创作特质的平衡上也达到了较为理想的状态，笔者认为，或许这跟作曲家的创作状态有很大的关系，该作品创作于2002年，关先生时年63岁，所谓“六

^① 欧莉，《关乃忠让民族音乐走向世界》，华人世界，Chinese World，2009年，05期

十而耳顺”，人到了这样的年纪，态度渐渐趋于中庸，心境也趋于平和，加之又常年居住在国外，思乡之情溢于言表，将种种因素融进作品之中，也就不难理解为何该作品较之其他作品会有如此大的差别了。

第二节 创作素材

《追梦京华》是作者对儿时记忆中老北京的描绘。彼时的北京，红墙绿瓦，柳树成荫，碧空如洗，人们的生活相对简单了许多，音乐是人们生活之余必不可少的一部分。那么最具代表的京味音乐元素是什么呢？答案非京剧、单弦、京韵大鼓莫属。

第一章《闹春》的创作素材源于京韵大鼓。京韵大鼓，也称京音大鼓。流行于北京、天津、和华北、东北各地，是在木板大鼓的基础上与清音子弟书相结合，并不断吸取京戏、梆子及其他说唱艺术等发展而成，至今已有一百多年的历史了。京韵大鼓以唱为主间有说白。其唱腔建立在北京语调的基础上，在唱腔中唱和韵白和谐而自然地结合在一起。常用的腔调有平腔、挑腔、落腔、甩腔、长腔等。平腔是最基本的唱腔，以北京语音的四声和汉语的句逗节奏为基础而形成，宜于叙事。挑腔又称高腔，是在平腔的基础上扩张句幅、音域而成，常用于全篇开始的第一句，在段落中，则用作下句唱腔，在情绪高昂之时使用。落腔属下句唱腔，稳定性强。甩腔又称甩板，由两句组成，上句叫预备腔（又称拉腔），下句是甩腔在段落的结尾处或全篇结束时使用。唱词基本是七字句，常用的还有八字、十字、十一字等句式，另有衬字、嵌字、嵌句、垛句的变化。用韵以北京十三辙为准，一个唱段大都一韵到底。京韵大鼓的音乐结构为板腔体，按板式可分为慢板、紧板两种。慢板（一板三眼）唱腔用于叙述故事情节、介绍人物、描绘景物等。紧板又称快板，有板无眼，速度较快，音节短促，字多腔少，近似朗诵，唱中夹白，白中带唱，用于故事进入高潮时，又称为“上板”。京韵大鼓唱段的音乐布局一般为：慢板——慢板——快唱的慢板——紧板——慢板——结束。其中头、尾的唱腔在整段音乐中占有重要地位，且音域宽、旋律起伏大、腔调优美，素有“虎头凤尾”之说。其曲目除个别写景抒情的小段外，都为短篇的故事说唱。京韵大鼓是我国北方最具代表性的曲种之一，行腔流畅且富于表现力。

本乐章中，作者取了京韵大鼓中常见的音以及音符组合来作为创作的素材：“i5i”、“5ii”是京韵大鼓音乐中常见的音符组合，如《华容道》、《单刀会》等曲目的唱腔旋律中都相对频繁地出现，乐曲的1-32小节基本上是由这组音符发展而来的；“366”在一些“挑腔”和“落腔”的旋律中频繁出现，而一些新段子，如《黄继光》、《向秀丽》、《罗盛教》等的唱腔曲调中，这种音调也很常见，乐曲的33-51小节基本上是由这组音符发展而成；“6ii”、“i66”在《刺汤》、《华容道》等曲目的唱腔中，以及慢板旋律中的多种腔调，如：长腔、挑腔、高腔、快板腔等，也常有出现，乐曲的52-87小节基本上是由这组音符发展而成的。在乐曲的整个呈示部分和展开部分中，作者将京韵大鼓音乐中主要的音以及音符组合作为动机发展创作，这样既有了京韵大鼓的味道，又不落于俗套。

第二乐章《夏夜》，取材自西皮慢板。西皮是由甘肃、陕西一带发端的秦腔流传到湖北襄阳一带，在湖北经逐渐改制而形成的一种新曲调，所以最初被称为“襄阳腔”。据说，在湖北和湖南戏班中曾流传一种行话，把戏中的演唱说成“皮”，于是，“一段唱”被说成“一段皮”，“开唱”也就说成了“开皮”，甚至把“慢板”说成“慢皮”。另一方面，因为这种演唱的声腔是从秦腔演变过来的，秦腔发源并兴盛于陕西、山西等西部地区，明清时人们把山、陕商人称作“西商”、“西客”，把山、陕会馆也称为“西会馆”，来自山、陕地区的戏班因而也被称为“西班”，这样，源自山、陕地区的演唱，就称为“西皮”。“西皮”的直接语义，应该是“来自山、陕的唱”。西皮慢板，也叫西皮慢三眼，是节拍为一板三眼的唱腔，在简谱中一般记为4/4拍。它是由原板伸长放慢、旋律加花而成的一种板式，曲调抒情优美，常用于戏中的重点唱段。一般来说，京剧西皮腔的原板、慢板是“眼起板落”，即每句唱词的第一个字开始在弱拍上，最后一个字落在强拍上。

这一乐章在取材方面较之第一乐章明显了许多，也更为连贯，戏曲味很足。例如：
(谱例1)《夏夜》片段



这句取自西皮慢板中过门常用的旋律，见（谱例2）：

（谱例2）西皮慢板过门



当然，乐章的取材不止是富有特点的过门，其中也不乏一些来自唱段中的素材，例如谱例3中的这句：

(谱例 3) 《夏夜》片段



(谱例 4) 《文姬归汉》选段



谱例 3 中的素材就与《文姬归汉》中的旋律十分相似。

第二乐章的取材富于特点，并且容易引起共鸣，加之富有个性的创作手法，使得乐章妙趣横生。

第三乐章《金秋》取材自单弦。单弦又名单弦八角鼓、单弦杂牌子曲、单弦牌子曲，产生于北京，是地道的北京戏曲，在北京、天津、东北地区及河北省各地广为流行。单弦由明清流行的时调小曲与清代的岔曲合流后逐渐形成，其音乐结构是将岔曲分成曲头、曲尾两部分，中间插以各种牌子。在其传唱的过程中又吸收了戏曲和其他说唱音乐，如“流水板”、“怯快书”、“南城调”以及京剧和梆子中的某些板式，此外，还吸收了许多流传于民间的时调小曲，再加上艺人自己的创造，曲牌日益丰富。单弦在创腔行腔方面比较注意与语言的结合，曲调优美抒情，具有似说似唱、半说半唱的特点，比较活泼跳跃、朗朗上口。

该乐章的呈示部分取材于单弦音乐的过门：

(谱例 5) 《金秋》片段



(谱例 6) 单弦过门



呈示部分与展开部分之间的过门取材于单弦曲牌中的“云苏调”。“云苏调”为单弦中的常用曲牌，是长于叙事的曲牌之一。该曲牌既可以用音乐性较强的曲调来演唱，也可以根据内容需要半说半唱，在曲调上没有固定的旋律束缚，在唱腔上有较为广泛的表现力，曲调流畅，能准确生动地表达人物情感。

(谱例 7) 《金秋》片段



(谱例 8) 云苏调过门



在这个乐章中，作者对于原材料的选取十分贴合音乐的形象和情绪：单弦的幽默诙谐对应了金秋丰收的喜悦，云苏调的深情流畅对应了丰收后内心的感慨之情，应情应景。

第四乐章《除夕》的灵感源于京剧的二黄腔。“二黄”声腔的起源，长期以来一直存在所谓的“三地说”，这三种说法，分别认为“二黄”声腔形成于湖北、安徽、江西三个地方。在缺乏确切史料记载的情况下，目前尚无法对某一种说法给予确认。但对后人影响比较大的一种观点，是杨静亭作于道光二十五年（1845）的《都门纪略·词场》中的说法：“黄腔始于湖北黄陂县，一始于黄冈县，故曰二黄腔。”说因为产生于湖北黄冈、黄陂二县，故名“二黄”。不管是哪一种说法，大家统一认定的是“二黄”声腔发源形成于我国湖北、安徽一带，其音调属于南方风格。二黄的板式很丰富，主要有：原板、慢板、快三眼、导板、回龙、散板等，而二黄原板是二黄各种板式的基础，本身也有快慢之分，是戏中较为常用的板式，一板一眼，近似 2/4 的节奏。二黄慢板是在二黄原板的基础上放慢一倍的板式，一板三眼，近似 4/4 的节奏，板上开口，最后一字落在板上，即板起板落。

笔者认为，在第四乐章中，作者几乎没有采用原始的戏曲材料，而是巧妙地结合了二黄声腔的特点，以及二黄声腔的情绪表达，全新地创作了音乐。

第三节 创作思路

“所谓形式，即构成事物的各种元素的安排或组织。……所谓内容，相对于形式而言，它是事物的内在含义，也可以说是形式的组织或安排的内在依据。”^①作曲家在创作音乐作品的时候，是怎样去构思的？又是怎样安排写作内容的？

首先是要“好听”。这取决于音乐的内容，包括了音高、节奏、速度、旋律等等因素。这与情绪的表达、作品内涵的体现无关，只是一种纯粹的听觉需要。因此，音乐的内容选取直接影响到作品是否能够被接受，是否能够打动人心。在《追梦京华》这首作品中，是作者想要对儿时记忆中的老北京城进行描绘，那么，选择怎样的素材能让欣赏者一下就能知道作者的意图？当然是最具北京特色、最地道的音乐元素：京韵大鼓、单弦和京剧。这些耳熟能详、朗朗上口的音乐元素决定了作品所想要描写和体现的内容之准确表达，也在一定程度上影响着作品的流畅程度甚至是接受度。

^①张前，王次炤《音乐美学基础》，人民音乐出版社，1992年版，76页

其次是“情感”。音乐能够表达人的情绪以至情感，这是众所周知的。音乐中的情绪表达以感性认识为主，但在情绪的总体概括和把握中又有理性认识的介入。一般情况下，作曲家表现于作品之中的情绪是有感情基础的，而欣赏者也会自然而然的通过想象去寻求音乐情绪的产生根源。这样便在音乐的表现内容中间接地引入了其他事物及其发展。作者将自己的思乡之情、对逝去时光的追忆之情融入作品之中，这样的感情因素是理性的、非音乐性的，常常需要借助标题、文字说明，甚至是作品及其作者的相关背景等等以获取较为明晰的表达，因此，作品以四季为题，去描绘老北京城，使得作品更容易产生共鸣。

最后是纯理性的因素，这主要是指作曲家创作手法，创作逻辑等等。作曲家所采用的写作手法，对于作品结构的把握，取决于作曲家自身的理论水平，作品中的逻辑和秩序都是作者自身逻辑和秩序的体现。作品按照四季的顺序，每一个季节独立成章，而在每个季节中又分别选取了最具代表的场景进行描绘，结构严谨，逻辑清晰，这既体现了作曲家在客观世界的认识，也体现出其深厚的理论水平。

第三章 《追梦京华》的艺术特色

第一节 浓郁的京味

乐曲的第一、第三乐章借鉴了传统曲艺——京韵大鼓和单弦。

对于第一乐章《闹春》而言，笔者认为，与其说是取材于京韵大鼓，倒不如说“取境”于京韵大鼓来得贴切一些。仔细分析该乐章，旋律中并没有明显的连贯的取自京韵大鼓的音乐素材，更多的是一些较零碎的类似于京韵大鼓音乐的音符组合，例如：

（谱例 9）《闹春》片段



（谱例 10）京韵大鼓选段



对比两句不难看出，该谱例 9 中划方框的部分与京韵大鼓音乐中的前四个音一样，然而，作者并未“恋战”，而是很快地跳出了大鼓的音乐，重新发展了乐思。乐章中，类似于这样的旋律组合很多，作者并非只是简单地将京韵大鼓中的音乐照搬或者改编，而是将京韵大鼓的常用的音乐元素及其韵味揉进了音乐之中，然后配以西方音乐中最常用的舞曲风格的节奏型，使得音乐即拥有了北方音乐的韵味，又洋气十足，也体现了作者的个人风格。京韵大鼓最大的特点就是似说似唱、说唱交融，演唱时依字行腔，旋律游走在固定的节奏中，而在该乐章中，作者也采用了相似的手法：虽运用的是律动感极强的 12/8 拍、9/8 拍的固定节奏记谱，却将主旋律的节奏以同音连音的手法重新进行分割，如：

（谱例 11）《闹春》片段





被重新分割了节奏的旋律，在固定节奏中游走，与京韵大鼓的演唱方式如出一辙。并且，该乐章的呈示部分也符合了京韵大鼓“虎头”的特点：音域宽、旋律起伏大、腔调优美。这是“取境”的表现之一。

京韵大鼓大多是讲故事，用诙谐幽默的方式进行叙事，因此旋律时而庄重时而俏皮。作者巧妙地借用了这一特点来描绘春的形象：在长音之中连接几个跳跃的短音，在连弓之间嵌入几个小跳弓等等简单的小技巧，使得旋律的灵动感倍增；抑或是巧妙地运用伴奏与主奏之间的配合，利用音色上的对比来达到这样的效果，如：

（谱例 12）《闹春》片段



在这几句中，伴奏乐器与主奏乐器之间不同时值的休止以及音色差别，音乐即刻有了远近的差别，音乐形象立刻生动起来。这是“取境”的表现之二。

另外，本章采取的音乐布局与京韵大鼓的音乐布局也非常相似：引子的第一部分 1—5 小节，相当于“慢起”，第二部分 6—22，相当于“慢板”，呈示部分 23—51，相当于“快唱”，展开部分 52—87，相当于紧板，除了最后的慢板部分没有对

应部分之外，基本上吻合了京韵大鼓的音乐布局。这是“取境”的表现之三。

另外，作品中一些滑音、装饰音也同样是借鉴和模仿京韵大鼓的韵味：

(谱例 13)《闹春》片段

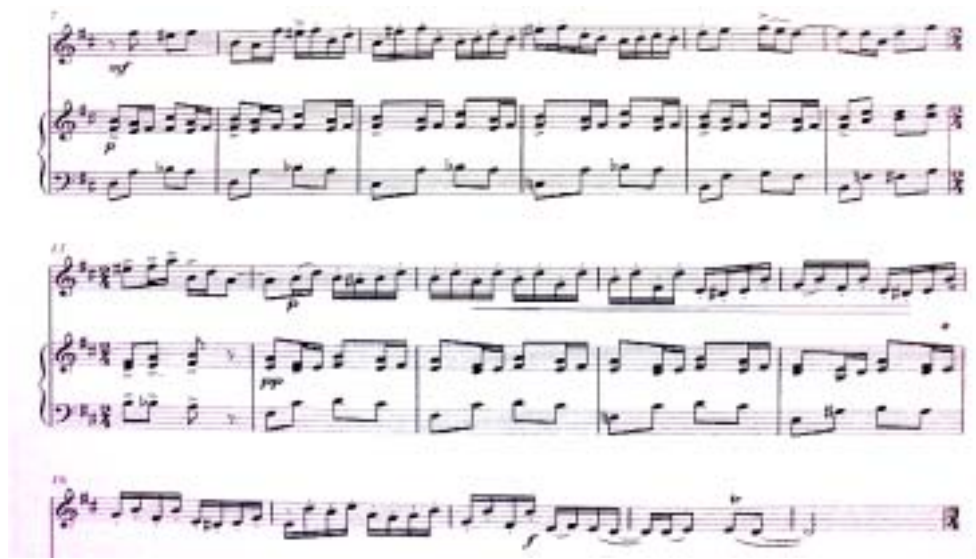


标记处就是模仿京韵大鼓唱腔的大滑音。类似这样的滑音，在乐曲中比比皆是。

综上所述，我们不难看出，相对于取材，取境于京韵大鼓显得更为贴切一些，这是作品的巧妙之处，作者跳出简单借鉴改编原有大鼓音乐素材的层面，而是在体会了大鼓音乐的意境、抽象了大鼓音乐的形象的同时，又将春天的形象特点结合起来，全新地创作了音乐。

第三乐章《金秋》的取材则是偏重于单弦音乐本身的性格特点以及曲调特点。单弦的演唱灵活多变，尤其是在改为专人弹三弦伴奏的立唱之后，增加了表演动作，刻画人物更加形象生动，优美抒情的唱腔与半说半唱、似说似唱的演唱形成了鲜明的对比，演唱中时有插科打诨，表演时也常和观众交流，气氛活跃。作者巧妙地将单弦这一性格特点用来表现秋季丰收的喜悦心情；又巧妙地将单弦伴奏乐器的音色特点和演奏手法与西方音乐中的无穷动相结合，乐章的快板部分富于动感，十分贴合作品描绘的形象。音型的发展既有了类似三弦这样的弹拨乐器的点状音色特质，又增加了乐曲的跳跃性和趣味性，如谱例 14 所示：

(谱例 14)《金秋》片段



而慢板部分则是将“云苏调”长于叙事、音乐性较强的曲调特点运用在慢板之中，以突出音乐所表达的更深的情感，使得音乐更加婉转深情。

整个第三乐章，无论快板与慢板，作者的创作不仅只是单纯地选用了单弦的音乐元素，乐曲始终是贴合着素材本身的音乐性格在进行，并充分地利用和发挥了原材料的曲调特点。

第二乐章与第四乐章则是借鉴了京剧最为基本的声腔——西皮与二黄。

第二乐章《夏夜》取材于京剧中的西皮慢板。“西皮”声腔直接脱胎于秦腔，具有北方音乐挺拔、高昂、激越的特点。西皮的曲调高扬刚劲、明快爽脆、节奏铿锵、有穿透力，常用于表现人物激昂慷慨、喜悦奔放的心情。虽然通常人们对于西皮唱腔的映象是活泼、跳跃、高亢的，却忽略了西皮同样还可以用于叙事、吟咏、描绘景色等，作者正是利用了这个特点，结合二胡音量较弱的高把位，描绘出夏夜泛舟的场景，营造了缥缈的氛围，贴合了夜晚的感觉。

另外，作者在选材时特别选用了音调富于特性的过门部分，由于在京剧中，过门基本上是固定的套路，使用率较高，因此，较之于唱段更易于辨认，也更加易于凸显其音乐性格。

从以上的分析不难看出，作者的取材，实际上取的是“味”，要的是那种浓郁的戏味，而不一定是延续原材料所要表达的情绪。作者本人也强调了，“这是京戏，不是京剧”，言下之意，是让我们去积累和体会并且提炼京剧的韵味，而不是单纯地去寻找原素材以及其中的情感表达，不是从剧中去找戏，而是去戏中找味。

在京剧传统剧目中，对“二黄”声腔的基本运用，是慢速节奏的板式，没有快速节奏板式；直到京剧排演新编历史剧和现代戏之后，“二黄”声腔才诞生了新编创的快速节奏的板式。二黄是一种比较平和、稳重、深沉、抒情的腔调，用腔平中有奇，情绪节奏比较平稳。由于二黄的唱腔流畅、舒缓，在剧中多用来表现感慨、忧思、追忆、咏叹、沉思、感叹、忧伤、压抑、悲愤等情绪，非常适合表现人物独自思索的情绪状态，也可以用来表现对话、交谈的场景。二黄慢板音乐性较强，曲调丰富跌宕，变化丰富灵活，更长于表现感叹、忧伤的情绪，抒情性较强。

“除夕”，对于所有中国人的意义都是特别的，这里面有太多复杂的感情在其中，而对于漂洋过海，常年在外的人来说，更加如此，相较于团圆的喜悦之情，感慨、追忆、忧伤等感情更多一些。作者用“二黄”来描写除夕这样特殊的时刻、来描写记忆中的除夕，是非常巧妙的：将二黄声腔之曲调优美、流畅、节奏平稳的特点与二胡的音色特点相结合，发挥了二胡所善长的抒情、深厚的音乐风格；又将二黄长于叙事、状物、描绘景物等特点用以描写除夕这样特殊的场景，可谓是物尽其用。

第二节 丰富多变的节奏

无可厚非，《追梦京华》的一、二乐章在节奏的变化上是值得玩味和借鉴的。作者运用了大量的同音连弓将节奏重新进行了分割，使得节奏在固定的节拍中行走，贴近了戏曲的特点，生动了音乐的形象。

虽然整个第一乐章是以 12/8 拍为主，穿插很少的 9/8 拍，但是，如呈示部分的第一、二乐句：

(谱例 15) 《闹春》片段



第一乐句的两小节 24 拍被分割为 2 拍+1 拍+7 拍+6 拍+8 拍，第二乐句的两小节 24 拍被分割为 2 拍+1 拍+2 拍+8 拍+2.5 拍+2.5 拍+1 拍+2.5 拍+2.5 拍，主旋律的节奏感觉实际上已经将 12/8、9/8 的节奏框架淡化了，这样“切割”之后，旋律的线条长短有了变化，律动的变化得以加强，整个乐章在节奏上多数采用了这样“同音分割”的手法，用较少的音符，得到丰富多变的律动。

其次是利用了伴奏旋律与主旋律之间的配合，以音色的改变来达到节奏感觉的变化，例如：

采用了模仿复调的手法——同一旋律在不同声部先后出现，例如：

(谱例 16) 《闹春》片段



或者是两者在不同时值上的休止，例如：

(谱例 17) 《闹春》片段



或者是问答的形式，例如：

(谱例 18) 《闹春》片段



这些处理使得乐曲的节奏更为丰富多变，音乐灵动跳跃，春天的形象得以生动呈现，同时也使得音乐在技巧上得以增加。

而第二乐章的旋律进行本身比较缓慢，而且是在描写夜晚，因此，在节奏的处理上不可能像第一乐章那样多变，如何平中出奇呢？作者采用了将节奏的重音后移的手法，将本该是重音或者本该出音的拍子空出，将小节中的重音位置延后，例如：

(谱例 19) 《夏夜》片段





如图，每一句的第一个音是在最后一拍的后半拍起音的，也就是弱拍的后半拍，如果只是单独听主旋律的话，不会有什么异样，旋律单独算时值的话，第一个音是 $0.5+3+2+0.5$ ，正好6拍，第二个音是 $0.5+3+2$ ，在加上0.5的休止，节奏是相当平稳规整的，但若是加上伴奏的话，整个乐句就会有些许滞后的感觉，就好像在安静夜晚听到远处传来的声音，有些缥缈不定的感觉。这样简单的处理，却将夜晚中的听觉特点凸显出来了，并且将个性极强的戏曲味道淡化，使得音乐在韵味十足的同时不会显得生硬，并且贴合了夜的形象。

节奏是音乐的灵魂，两个乐章不论是在旋律上还是在技巧上，都不算是复杂，作者只是在节奏上稍作调整和加工，作品的形象感就立刻生动了起来。

第四章 对《追梦京华》的理解和处理

第一节 对第一乐章《闹春》的理解和处理

“在早春的日子里,当四周一切都发出闪光而逐渐崩裂的时候通过融解的雪的浓重的水气,已经闻得出温暖的土地的气息,在雪融化了的地方,在斜射的太阳光底下,云雀天真烂漫地歌唱着,急流发出愉快的喧哗声和咆哮声,从一个溪谷奔向另一个溪谷。”

----屠格涅夫《猎人笔记》

第一乐章《闹春》，据作者介绍，该乐章的灵感实际上来自于一段侯宝林所说的有关一代宗师、“鼓王”刘宝全的相声中的唱段。怎样做到既准确把握节奏又不失生动——在 12/8、9/8 的节奏框架中即不失舞曲的灵动跳跃又能保留京韵大鼓音乐的自在与随性，换言之，即把握旋律的律动感是本乐章的难点，而演奏的重点则是理解“闹”的含义，这里的“闹”，是相较于冬的沉寂，春季来临，万物复苏，欣欣向荣，茫茫白色中渐渐有了色彩，人们心中有着喜悦、希望，甚至还掺杂有一点点躁动。

乐章引子部分的一开始，似乎不像是一首乐曲，更像是琴者不经意地在三个把位上对弦，准备讲述过去。

（谱例 20）《闹春》片段



在演奏的时候，身体一定要处于一种很松弛很随意的状态，气息要沉，心要静，神要凝。“用志不分乃凝神^①”所谓凝神，即精神专一、聚精会神之意。精神专一在艺术创作中是非常重要的，当然，这与技巧的专精也很有关系。这三组音每一组都要由“准备——开始——结束”三个部分构成，这样，音乐才会显得从容沉稳。最重要的是，音乐要有方位感，三组音在不同音域的出现，就像是由里而外、由近而远的三条线，在三个不同平面的呈现，运弓就像是另一条贯穿的线条将之连成了面，由这样的方位的感觉，得到一个空间，由此音乐的空间感也得以体现。这三组音拉得越自然越随性，效果越好，一切就好似漫不经心的，看到一张发黄的、定格着老北京春天的旧照片，慢慢地将人带进回忆中。随后，旋律在第 6 小节逐渐显现，这段旋律非常的流畅甜美，6-12 小节仿佛是在对环境进行描写，13-21 小节则更像是由心而发的甜美感，

^① 出自《庄子·达生》

一句一句，就像记忆中的那些片段，渐渐鲜活起来，生动地呈现在眼前。

自 23 小节起，是该乐章的呈示部分。这一部分，重点与难点在于对旋律律动的把握。“律动是音乐活的灵魂，它以节奏和音高动向为主，体现了包括音色、力度、速度等多种因素在内的音乐运动形态。”^①“律动是音符在既定的速度框架中按照一定的节奏关系形成的弹性运动方式。对于表现性技巧而言，律动是节奏关系的多层面、多方位、相对速度的变化方式，它不是一般意义上的速度快慢，而是对原有的节奏关系在特定目标认同下有意义的弹性调节。”^②是否能准确把握音乐的律动，意味着这些音符组合是不是能够成为音乐，是不是能够“活起来”，是不是能够拥有“灵魂”。因此，在演奏这一段的过程中切忌不能死数拍子。一方面，死数拍子容易导致音乐没有呼吸感。音乐跟语言一样，是需要呼吸的，要有句逗，要有气口，要有语气感；另一方面，死数拍子容易把每一个音都拉得特别的满，那样，音乐的灵动感就会大打折扣。另外，音色不要太过于实，有远有近，若隐若现，音乐才会有形象感，这样音乐才能生动起来。对于律动的把握，最简单有效的方式就是唱，内心歌唱方式直接影响了对于旋律律动的体会与演绎，演唱时，随着呼吸，音乐就有了自然的强弱起伏、节奏的弹性变化，气息与旋律的配合也得以体会。这一段的二胡的主旋律节奏不是很规则，感觉上节奏律动不容易掌握，实际上，该乐段的律动是隐藏在伴奏音乐中的，如：

（谱例 21）《闹春》片段



伴奏旋律基本上是有规律的 12/8、9/8 节奏，演奏时能否抓得住这种律动感，尤其对把握音乐节奏的弹性变化有帮助。这种潜藏于旋律内部的律动，不能只是简单的从主旋律上去看，特别是在协奏曲中，更需要细致分析整体旋律的情绪、性格和特点，由此准确地发掘出与乐曲内容贴切的律动感。

该部分的长音较多，在演奏长音的时候，要注意音的变化，包括强弱、远近、虚实的变化。该乐段的节奏比较复杂，演奏时要注意弓序、弓压以及弓段的分配与合理

^①宋国生，《试论二胡演奏中的体态律动与气息运用》，1988 年 11 月“全国二胡研讨会”和 1989 年第二期《音乐学习与研究》

^②李景侠，《琵琶演奏艺术》，上海音乐出版社，2003 年 8 月，第一版

组合，以此更好地烘托出旋律的起伏。

进入 47 小节之后，则要注意主旋律跟伴奏的配合，一方面是在节奏上，停顿与起音要干净准确，另一方面是在对力度的控制上，要轻盈跳跃。就像既有大片的绿色以及掩映重迭、争妍斗艳的花，又有小小的昆虫在舞动；既有春季到来时的喜悦心情，又有那么一点点不安与躁动。

自 52 小节起，乐章进入展开部分。前四小节作者采用了模进的手法，旋律的线条拉长，演奏时要注意对弓速的控制，如果由一弓演奏的话，力度可能会不够，而律动单位又太大，不容易控制，所以，在演奏时，可以按照节奏的排列分成两弓来演奏，演奏时要注意尽量减少换弓痕迹。

再现部分较之呈示部分在情绪上略微激动一些，旋律线条稍稍加长一些。

在尾声部分，笔者做了一些弓法上的变化，如下：

原谱：

（谱例 22）《闹春》片段



弓法变更后：

（谱例 23）



弓法配合速度的变化而变化，笔者认为，这样处理后，音乐的动感会更好一些，另外，隐藏在弓法之中的律动也有了变化，音乐情绪得以更好的推动。

整个第一乐章都是富于变化、流动不止的，全乐章没有停顿之处，就像春的特征：在蜕变，在孕育，在生长，在发展。如何在不断发展变化的音乐中把握住其旋律、调性、节奏以及律动的变化是值得演奏者不断去揣摩的。

第二节 对第二乐章《夏夜》的理解和处理

“小娃撑小艇，偷采白莲回。不解藏踪迹，浮萍一道开。”

——（唐）白居易《池上》

第二乐章《夏夜》，据作者介绍，灵感源于一个夏天的夜晚于北海泛舟时回忆。彼时，北海上的荷叶还很多，船只在荷叶中穿梭，船桨不时的轻轻撞击到荷叶，许多萤火虫在天空中飞来飞去，人们享受着夏夜泛舟的闲适。该乐段的难点在于对气息的

控制，以及对于京剧韵味的拿捏与揣摩。

乐章一开始，伴奏部分模仿泛舟时水波以及船桨轻击荷叶的声响，渲染出幽静的氛围，二胡以缥缈的音色轻缓地进入，好似夏季安静的夜晚，远处飘来若有似无的琴声。

（谱例 24）《夏夜》片段



如上谱例，开头的四个长音最好不要揉弦，否则容易破坏那种缥缈的意境。运弓时，右手手掌稍稍向外翻转，此时，腕部主要是起到给掌部以支撑的作用，手臂摆动的幅度不要太大，以免引起音的过大起伏，换弓时尽量不要有痕迹。特别要注意气息的运用：“气息的运用是二胡演奏技术和艺术表现的重要组成部分……。气息……也是人们从事各种活动包括器乐演奏的力源之一，它和牵动骨杠杆运动的肌肉活动共同组成我们常说的‘力气’。二胡演奏中气息虽不像吹奏乐器作为发声的直接原动力，但如果没有气息支撑和气息活动就很难有效完成各种技术动作。它如同人体机器中的气压装置，和演奏的各种肢体运动相辅相成密切配合，不但能对各有关环节适时适度支撑，而且能调动人体深层的潜在能量参与演奏。进一步说，又如‘神气’和‘精神气质’两个词的组合，神与气密不可分，神需要气的支撑，气是神的体现。正确的气息运用把演奏中的肢体动作和精神活动溶为一体，使演奏者演奏出发自内心的、很有深度的、以至于出神入化的音乐效果。”^①气息从腰部发出，腰部在此时作同向补充，即身体与运弓作相同方向运动。此处旋律处于二胡音质表现力最弱的高音区，在演奏时难免会担心听不见，但声音的大小并不能决定能不能听见，主要是与众不同的音色与伴奏乐器之间不相混的音质音域之间的差别，飘逸而个性的音色透出来，甚至会传得更远，因此，演奏时不要因为担心听不见而加大力度甚至与伴奏拼音量，越放松拉，效果越好；换弓尽量不要有痕迹，让音乐淡淡地流出来。还要注意左手手指的触弦动作，一方面，演奏者所采用的触弦方式，对于弦上动作产生的音响效果与质量有着决定性的作用，因此，此时的触弦比平时要略微轻柔一些，有些贴近演奏泛音时的感觉；另一方面，手指也反映了臂重的变化，所以，要注意减少臂重的变化，此时的手臂主

^①宋国生，《试论二胡演奏中的体态律动与气息运用》（1988年11月“全国二胡研讨会”和1989年第二期《音乐学习与研究》）

要起支撑的作用。

经过四个长音的渲染之后，自第 10 小节后半拍起，音乐逐渐进入“正文”，乐句逐渐加长，旋律线条开始有起伏，情感逐渐变浓。这一个部分（10-33 小节）在揉弦方面是富于变化的，例如：

（谱例 25）《夏夜》片段



该乐句中的三个长音所使用的揉弦都不一样：第一个音用迟到揉弦，配合力度的渐强，第二个音用的是若有似无地、频率较小地在音的中部揉几次，最后一个音则是逐渐消失的揉弦，配合力度上的渐弱，这样，音乐情绪就出现了淡——弄——淡的线条起伏

34-44 小节，情绪更浓一些，音乐更加温暖，由于这个部分是直接脱胎于西皮慢板的过门，戏味十足，因此，在演奏的弓法上借鉴一些民间的演奏方法，会使得音乐的风格更加贴近戏曲，如图：

原谱：

（谱例 26）《夏夜》片段



弓法变更后：

（谱例 27）《夏夜》片段



如果按照原来的弓法演奏，在听觉上时值会有偏差，音乐的感觉也不够流畅，更改之

后的弓法不仅贴近了戏曲的特点，增强了韵味，也在听觉上更为顺畅了。

在一段伴奏旋律的情感渲染之后，音乐进入呈示部分。音乐重新回到内在的情绪里，音域回归到低把位，音色明朗了许多，旋律也相对舒缓流畅了一些。这一部分虽然是三拍子的节奏型，并且有大量的三连音在其中，如下：

（谱例 28）《夏夜》片段



但是演奏时，心中要有四拍子的板式感觉在，三拍子跟四拍子的感觉交织在一起进行，如果只有三拍子的感觉，音乐就缺失了北方音乐比较平稳的特点，但也并非是切分音的感觉，如果处理成切分音的感觉，听起来就会显得比较生硬死板，不像三连音那样富于流动，对节奏之间松紧变化的把握在此处显得尤为重要。在演奏中，还加入了很多京胡特有的滑音、打音的演奏手法，例如下谱例中标记出来的滑音、打音等，演奏时可尽量去模仿京胡的韵味。

（谱例 29）《夏夜》片段



接下来的四个排比句，首先是要找到他们之间起、承、转、合的逻辑关系，这样在情绪的推动上才有依据。其次要注意揉弦的特点，例如第一句中最后一个音的揉弦（方框部分）：

（谱例 30）《夏夜》片段



揉弦时由 i 往 b7 的向上大二度方向、速度由慢到快、幅度由大到小地揉弦，模仿京剧唱腔中颤音的特点；第二句和第三句的最后一个音（方框部分）都落在空弦上，由手臂带动琴体运动，使音发生波动以达到揉弦的效果。

（谱例 31）《夏夜》片段



（谱例 32）《夏夜》片段



尾声部分的散板，据作者介绍，灵感来自于鲁迅的一篇文章，文中描述了作者在闷热的夏夜，坐在院子里乘凉，远处突然飘来一阵圆熟的京胡声。该乐段的旋律完全是在模仿京胡的效果：

（谱例 33）《夏夜》片段



在演奏时，无论是从音色还是旋律速度的变化上，都尽可能去模仿京胡的韵味：首先，旋律慢起渐快，弓速逐渐加快，用弓逐渐变短，在进入连续的快弓时，弓序先推后拉，并要注意按指与运弓换弦的紧密配合，最后一个音在乐谱上只是一个长音，但为了能够体现出京胡特有的韵味，在演奏时可以处理成垫弓；其次，京胡在京剧伴奏中，有很多特殊的手法，如滑、磨、打等等，有时还会刻意追求一种“燥”的音色，因此在演奏时要注意去揣摩：第一个音的滑音，区别于二胡的回转滑音，是从7音上开始回滑的，并且强化了滑音的过程；而方框部分则可以模仿京胡那种有一点“燥”的音色，贴弦的力度以及角度加大，刻意发出一点噪音。

（谱例 34）《夏夜》片段



第二乐章的旋律虽然比较简单，但是在韵味的拿捏上却需要下很大的功夫，演奏这一段是需要沉淀的。对戏曲的熟悉、对京胡演奏手法的熟悉等等，这些都应该是在演奏之前就有所积累的，韵律的感觉是从心里自然流露出来的，而不是找资料生搬硬套出来的，这也是作为演奏者所需要特别注意和加强的地方。

第三节 对第三乐章《金秋》的理解和处理

“中秋前后是北平最美丽的时候。天气正好不冷不热，昼夜的长短也划分得平均。没有冬季从蒙古吹来的黄风，也没有伏天里挟着冰雹的暴雨。天是那么高，那么蓝，那么亮，好象是含着笑告诉北平的人们：在这些天里，大自然是不会给你们什么威胁与损害的。西山北山的蓝色都加深了一些，每天傍晚还披上各色的霞帔。”

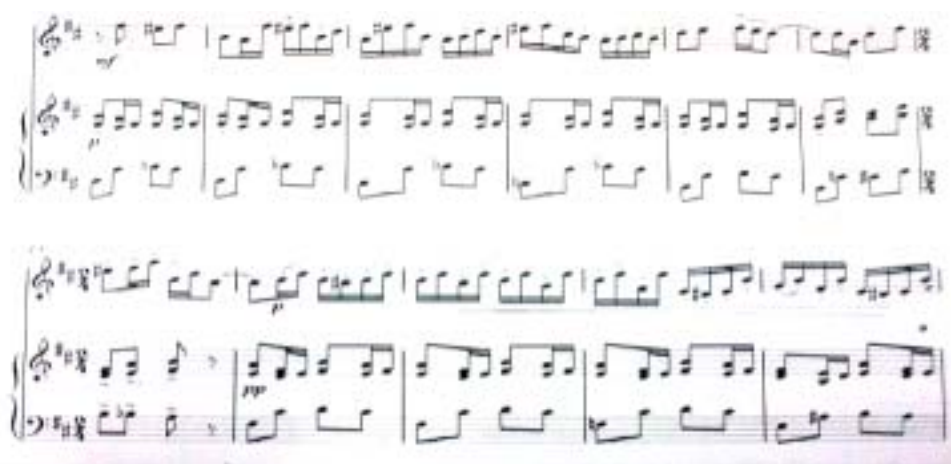
——老舍《四世同堂》

第三乐章描写了秋季丰收时的喜悦场景以及喜悦心情，因此在演奏这个乐章时，关键是要突出一个“喜”字，一种发自内心的情不自禁的喜悦之情。

呈示部分是快板，谱面上标记的是分弓和跳弓，笔者认为，这样的弓法虽然比较贴近三弦这种弹拨乐器的音色特点，但略显单一：一方面，在音色的变化上不够丰富，因为三弦中不光只有弹挑，还有滚奏、扫弦、双音等多种手法，音乐不光有点状，也有线状，若只用分弓跟跳弓，只能体现出音乐的点状特质；另一方面，在音乐的变化上略显不足，有些平淡呆板；再者，这样的弓法很容易导致演奏出来的效果显得慌乱，因此笔者在弓法上做了一些变化：

原谱：

(谱例 35) 《金秋》片段



弓法变更后：

(谱例 36) 《金秋》片段



这样一来，音乐就更加富于变化，既贴合了弹拨乐器的点状音质特点，又融合了弦乐的线状音质特点，音乐形象也生动了许多。

要注意的是，演奏快弓时切忌不要有滑音，滑音会显得音乐累赘且不够喜气。演奏时，左手方面，首先要注意掌部的稳定，作为手部框架最重要的支撑部位，掌部对手指弦上动作的敏捷、耐力、准确性、协调性等综合能力的发挥具有直接的影响：一方面制约着手指基本按音动作中的起落功能和变化组合功能，另一方面，它在腔韵、润音动作中对手指的触弦感和控制弦体的能力具有重要的支撑作用。其次，是发挥大臂和小臂的支撑作用：大臂和小臂为手指的弦上动作提供位置变化、距离变化和臂重变化的条件。两者的功能必须在肘部的协调下才能产生复合的功能作用，其关系最主要体现在左手不同的变位动作中，一般情况下，近距离的换位动作要求大臂相对静态的稳定支撑，小臂则以动态的形式将手指输送到目的音位，在跳位动作中，大臂与小臂通过腕部和肘部协调作用、准确而迅速地把手指送达选定的音位，在变化按音动作中，臂部的能量还通过手指在弦体反应出轻、重、缓、疾、深、浅等变化。再次，手指的按音动作起落轻盈，在带有保留指、伸展指的情况下，要特别注意手指之间自然

重量的转移和传递，手要比音先到，左手手指先到达音的位置，右手随后拉出，这样能尽量避免滑音的出现。在右手方面，运弓时尽量使用弓子的中部，这样音色会比较饱满。

另外值得注意的是在该部分中的#3 稍微偏高一些，按弦位置紧贴#4，这样的音高倾向性，听起来更加稳定，更加具有民间音乐的特点。

自 62 小节起，乐章进入展开部分。这一部分相对于呈示部分外现的热烈，更倾向于一种内心的感受，有喜悦，也有辛酸，有感动，也有感慨，是一种复杂的内心体验。如果去演唱这一部分，会发现整个慢板在断句方面更接近歌曲，所以在气口上要特别注意。“无论什么戏剧、曲艺，凡是在舞台上张嘴唱的艺术，都必须讲究气口。气口不是单纯为了演员缓一缓气力，运用好了，能使气口前边的唱腔，有婉转低回的风韵；能使气口后的唱腔，大气磅礴，听着有力。气口在一句或几句唱词里，是有一定的，找气口并不是唱词上需要的，实际上是从唱腔需要来考虑的。说唱艺术，固然要唱的灵活，不断创作新腔，但是在音节上的快慢，是有一定准则的。该迟的必须慢，该疾的必须快，该顿挫的不能溜下去，才能唱得好听。”^①因此，笔者认为，在演奏这一部分时，必须要先唱，只有唱顺了，才能拉好。

在展开部分的后半部分，音乐在节奏上变得较为自由，为了在音乐情绪上得到更好的推动，笔者在此处的弓法上做了如下处理：

原谱：

（谱例 37）《金秋》片段



弓法变更后：

（谱例 38）《金秋》片段



这样处理以后，重音可以由原先的 4 个变为 6 个，从而在听觉上达到渐快的效果，在力度的推进上也较为容易一些。

乐曲从 116 小节经过八小节的渐快，进入再现部分。再现部分更为热烈，速度较之呈示部分稍快一些，弓法上的处理与呈示部分大致相同，值得注意的是结束的部分，

^①谭凤元，《单弦艺术经验谈》，中国曲艺出版社，1982 年 12 月第一版

如果只是单独演奏这一乐章的话，那么，结束时可以辉煌热烈一些；如果要紧跟第四乐章的话，那在结束时就收敛一些，以便能更好地与第四乐章连接。

第三乐章相较于前两个乐章，在描写对象上有了很大的变化，前两个乐章着重于对景色的描写，更像是风景画，画面感比较强，而第三乐章则着重于人物内心情绪的描写，因此，在演奏时，除了技巧方面的处理，诸如：在快板部分中快弓的干净利落，慢板部分中对音的润饰等之外，更需注意乐段之中情绪的对比变化：外在的欣喜热烈，内在的喜悦甜美，如何才能更好地把握分寸，这值得我们去仔细体会。

第四节 对第四乐章《除夕》的理解和处理

“夜中月明，寒光浸骨，双颊如抵冰块。月下的景物都如凝住，不能转移。天上的冷月冻云，真冷得璀璨！重衾如铁，除自己骨和肉有暖意外，天上地下，四围的一切，都是冷的。我何等的愿在这种光景之中呵。”

——冰心《寄小读者》

乐章一开始，是对环境的渲染：天上飘着雪，大地白茫茫的一片，屋外升起袅袅炊烟，小屋里有温暖的灯光，一家人围在火炉旁守岁……镜头一点点拉近，音乐也是从高音部向低音部逐渐回归。第一个音的音区非常高，演奏时可以借鉴泛音的演奏感觉，音色朦胧一些。还要注意，开始的两个乐句，主干音并非第一个音，而是在第二个音上，在演奏时，要注意节奏重音的对比以及力度的分配。如图：

（谱例 39）《除夕》片段



另外，在这个部分中，伴奏与主奏之间的配合十分重要。实际上，在这个部分中，并没有主奏伴奏之分，两者的旋律是交叉进行的，如谱例 40 中方框部分：

（谱例 40）《除夕》片段



两者合作完成一个完整的旋律。所以，在演奏时，心中要有完整的旋律进行，这样才不容易出错。

在一段环境的渲染之后，自 15 小节，音乐进入“正文”。这一部分是模仿二黄唱腔的旋律而写的，演奏时，除了要揣摩京剧演唱时的声韵特点之外，还有一些京胡特有的技法需要注意：左手方面，要注意揉弦（揉弦的幅度、速度、揉与不揉等）、滑音（上滑、下滑、回滑等）的变化，例如：

（谱例 41）《除夕》片段



右手方面，在弓法上做一定的修改，以贴近京胡的行弓特点，来达到京戏的音乐效果，例如：

原谱：

（谱例 42）《除夕》片段



更改弓法后：

（谱例 43）《除夕》片段





这样一来，不仅在弓序方面接近京胡演奏特点，还运用了京胡特有的弓法，如方框部分中，就是京胡常见的“带弓”，所谓“带弓”，是指“在一弓之后紧接第二弓时由第二弓带出一个短音”^①带弓一般是运用在附点之后，使附点前后两个音更为紧密，附点更为突出。

更为重要的是音色的虚实变化，旋律的速度变化。笔者发现，在学习这一部分的时候，比较容易出现一个问题，就是把演奏的重心放在手法上，而不是从整个曲调上去把握，这样一来，容易导致音乐的旋律性和韵味的整体感觉受到破坏。所谓“韵生乐，乐生腔”，“韵，在音乐的层面上，可以是独立的音的乐韵，可以是乐句的腔韵，乐段的情韵，乐章的思韵，或者整部作品的意韵……是一种在二度创作过程中得以充分展现的结果，它自始至终在音乐的进行过程中生成，流动，是一种在器乐演奏所有相关因素的综合作用下而凸现的结果。”^②手法是服务于乐曲，所有的手法以及那些细腻的变化，都是在整个旋律线条上进行的，如果太过于“咬文嚼字”，音乐就会有失流畅和自然。

慢板之后，是热烈的快板，仿佛新年的钟声敲响，喜气洋洋的人们来到屋外，放鞭炮，看烟花，嬉戏打闹，欢笑着，憧憬着，热闹非凡。这一部分运用了许多模拟的手法，例如：

在圈出部分加入拨弦，模仿鞭炮声：

（谱例 44）《除夕》片段



在方框部分加入回滑，模仿人的笑声：

^①晏楠周编著，《京胡演奏法》，北京人民音乐出版社，1999年6月，第一版

^②李景侠，《琵琶演奏艺术》，上海音乐出版社，2003年8月，第一版

(谱例 45) 《除夕》片段



下图中的方框部分，则是在模仿乐队中小锣小鑼的效果，因此在演奏这个部分时，运弓要干脆一些，左手的颤音只颤一次。

(谱例 46) 《除夕》片段



另外要注意，演奏 16 分音符时换把一定要干净利落，不要带有滑音，否则会破坏喜悦的气氛。而更重要的是，不仅要快速连续的 16 分音符干净准确地演奏出来，还要将旋律的起伏和情绪表现出来。

在尾声部分，演奏的速度稍微加快，就像是所有的鞭炮，所有的烟花一齐燃放，伴随着欢笑声，拍手声，全曲在热烈的气氛中结束。

第五章 关乃忠二胡协奏曲的艺术价值及对现代二胡艺术的贡献

关先生的创作有着独特而完整的个性风格，但却很难用单一风格加以描述。在关先生所创作的四部二胡协奏曲中，既有深沉、严肃的风格，例如《第一二胡协奏曲》所表现的上世纪六、七十年代的一代青年人受到的磨难与挫折，也有轻松幽默、平易亲切的风格，例如《追梦京华》中所展现的老北京情结。作品的主题旋律类型多样，有着大量类似优美歌曲的完整旋律，气息宽广且个性突出，这个特点几乎贯穿了其全部的创作，唯一相同的是，所有作品都是激情涌动但又深思熟虑的。作者善于在西方古典音乐与东方城市、民间音乐中吸取营养，然后将这些营养融入到个性的音乐语言之中，例如在《追梦京华》的第一乐章，作者虽选取了京韵大鼓的音乐素材，却将之与西方圆舞曲结合，可是又不是完全套用圆舞曲的写作方式，而是将曲艺中依字行腔的特点融合其中，就好像是用西方交响乐队来伴奏中国乐器，听起来并不会显得突兀，反倒是将中国乐器衬得大气了许多。其作品的难度不只是在技巧上有很多新的突破，还在于对其庞大结构的把握以及作品内涵的体现，例如第三二胡协奏曲《诗魂》所运用的表现主义的写作手法：零碎的、急剧跳动的旋律进行、从一个极端到另一个极端的力度变化、尖锐的不协和和弦，这些在二胡演奏中很少接触到的表现手法，而更难的是如何去表达标题所要表达的意境，以及如何表现人的内心的、灵魂深处的感觉和情绪，又如《追梦京华》中，音乐虽然是写北京、用“京味儿”的素材，却又不是简单京剧、京韵大鼓、单弦的改编曲，而是借这些素材去抒发北京人的情怀和内心深处的气质。这些独特的创作手法以及大胆的尝试，为其作品的创作注入了新鲜血液，也使得它们在众多二胡作品中独树一帜。

关先生创作的二胡作品虽然不多，却为我们打开了一扇窗。首先，在音乐表达内容上得以拓宽。在很长时间里，二胡的作品多数以标题音乐为主，从刘天华先生的十大名曲到刘文金先生的《长城随想》，作品内容从写景到抒情，从言志到叙事，音乐的表达有着明确的指向性，而在追求纯音乐表现方面的作品甚少。时代在进步，艺术和社会的既有形式和传统也在不断变化之中，在这样的条件下，人们对于世界有着更多的与往不同的感受，“生存于现代社会的人，是20世纪初期的心理学所描写的人：孤立，陷入无法理解的种种势力的掌握之中无以自拔，备受内心冲突、紧张、焦虑、恐惧以及潜意识中种种不可理喻的原始冲动之苦，烦躁不安地反叛现有秩序和常用形式”^①由此所带来的更多复杂的情绪感受需要更多的方式去表达，传统的二胡作品显然已经不能完全达到这样的需求。拓宽音乐所表达的内容是迫切需要的。

其次是在表现手法上得以拓宽。现代的作曲家受到西方音乐的影响要远远大于以往任何时代，现代的二胡演奏者同样如此。20世纪以来，大量新的音乐风格出现，从表现主义、新古典主义到序列音乐、新浪漫主义等等，而随着社会的发展，世界各地各民族之间的交流也更为频繁，世界各地丰富多样的音乐素材逐渐被我们所知晓，以

^① 格劳特和帕里斯卡，《西方音乐史》，汪启璋等译，人民音乐出版社，1996年，第766页

至运用，这些都为音乐的表现提供了更为丰富的新鲜元素，加之二胡乐器本身的日渐完善，演奏技术也日渐成熟，我们有条件去尝试更为多样的音乐形式。

世界是多元化发展的。随着交流的增多和增广，二胡演奏艺术也必将继续受到中西文化和更多外来因素的冲击，并由此而带来审美观念上的转变和突破，但也正是在这种冲击和转变中，才更加速了二胡作品创作的步伐，使二胡演奏艺术继续朝着多元化的方向发展。

结 语

关乃忠是我国当代一位不可多得的杰出作曲家，他所创作的多首二胡作品，也为我国的现代二胡曲创作开辟了一条新路。

宋国生先生曾经说过：“我们这一代人，追求的是真挚的情感、浓郁的风格与高超的技巧的完美统一。”无论是演奏家还是作曲家，其最终极的目标无疑都是表达最真挚的情感。当然，其中也有所偏向：专业的作曲家们偏向于高超作曲技巧的展现，例如刘文金先生的《长城随想》、王建民先生的三部狂想曲等等；而演奏家们及其所创作的作品则更偏向于浓郁风格的表现，例如：鲁日融先生创作的《秦腔主题随想曲》、宋国生先生创作的《豫乡行》等等，这些作品都有着浓郁而鲜明的地域风格。长期以来，无论是作曲家还是演奏者，在作品的技巧与韵味之间一直存在着争议，一方面是尽最大可能去开发乐器的技术潜能：大量移植作品的出现、更加快速的旋律、更大幅度的换把、更多的高音域运用、更加难以把握的音符组合，音乐常常无法顾及二胡乐器本身的特质，甚至一些作品难以被听众接受，无法流通；而另一方面，如果作品“没有技术含量”，又会被一些专业演奏者所不屑。一部作品如果不能得到演奏，不能得到很好的诠释，又何以流通？

关乃忠先生创作的《追梦京华》，无疑是较为趋向“完美的统一”的一部作品：作品中即充满了浓郁的风味，又不乏巧妙的技法，且两者相辅相成，相映生辉。而笔者也在关先生的创作之中得到了一定的启示：难度并不是简单的等同于技巧，它是包括技巧在内的对于音乐的趋于完美的诠释，以及情感的自由表达。这是一种融合之态，一种平衡之美。

二胡凭借其独特的音色和丰富的表现力，正在被更多的人接受、欣赏、学习和发展着，从一件不起眼的外民族乐器逐步成为中国民族乐器中最具代表的不可替代的乐器之一。丰富多样的作品成为二胡演奏艺术拓宽自己舞台的一个重要条件，要被国人接受，被世界接受，需要更多优秀的作品。关乃忠先生的二胡协奏曲及其同时代创作的一些优秀现代二胡独奏曲的出现，为创作者提供了很好的启示作用，也为演奏者提供了更为广阔的表现空间，这一切都更大地促进了二胡演奏事业的发展。笔者相信，二胡艺术的未来充满了希望，我们必将更加努力去维护和发展祖国的民族音乐事业，将之走得更远！

参考文献

- [1]宋国生.二胡演奏艺术 [M].百花文艺出版社.1982年6月第1版
- [2]宋国生 宋飞.民族拉弦乐器胡琴家族演奏入门 [M].南开大学出版社.2000年10月
- [3]李景侠.中国琵琶演奏艺术 [M].上海音乐出版社.2003年8月第1版
- [4]赵晓生.钢琴演奏之道 [M].世界图书出版社.1999年7月第1版
- [5]吴同宾 周亚勋主编.京剧知识词典 [M].天津人民出版社.1990年10月第一版
- [6]中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部.中国音乐词典 [M].人民音乐出版社.1984年10月北京第一版
- [7]中国戏曲音乐集成·北京卷编辑委员会.中国戏曲音乐集成·北京卷 [M].北京出版社.1992年7月第一版
- [8]杨予野.京剧唱腔研究 [M].春风文艺出版社.辽宁教育出版社.1999年6月第一版
- [9]白奉霖编.单弦音乐欣赏漫谈 [M].北京人民音乐出版社.1999年3月
- [10]谭凤元.单弦艺术经验谈 [M].中国曲艺出版社.1982年12月第一版
- [11]姜昆 带宏森主编.中国曲艺概论 [M].人民文学出版社.2005年11月北京第一版
- [12]晏楠周编.京胡演奏法 [M].北京人民音乐出版社.1999年6月.第一版
- [13]杨宝忠 中国戏曲学院戏曲研究所编.杨宝忠京胡演奏经验谈 [M].1963年6月北京第一版
- [14]于润洋主编.音乐美学文选 [M].中央音乐学院出版社.2005年12月第一版
- [15]宗白华.美学散步 [M].上海人民出版社.2003年10月底13次印刷
- [16]马克利斯.现代音乐概论 (Joseph Machlis: Introduction to Contemporary Music) [M].W. W. Norton & Company. New York. 1979年
- [17]格劳特和帕里斯卡.西方音乐史 [M].汪启璋等译.人民音乐出版社.1996年
- [18]宋国生.论二胡演奏中的体态律动与气息运用 [C].载王满主编《天津音乐学院民族器乐论文集》第二集.百花文化出版社.2008年8月
- [19]宋国生.论二胡教学中的综合教学法 [C].载林聪主编《民族器乐论文集》.百花文艺出版社.2002年12月
- [20]宋国生 宋飞.谈二胡演奏中的音色及音色变化 [J].载《中国二胡》第三辑.2006年6月第1版
- [21]宋国生.漫谈二胡演奏中的风格表演 [C].载林聪主编《全国音乐院校二胡教学论坛论文集》.百花文艺出版社.2006年8月第1版
- [22]宋国生.试论二胡演奏中的体态律动与气息运用 [J].载1988年11月“全国二胡研讨会”.1989年第2期《音乐学习与研究》
- [23]林聪.二胡演奏中的意境创造 [C].载王满主编《天津音乐学院民族器乐论文集》第二集.百花文化出版社.2008年8月
- [24]何昌林.演奏家的文化意识及其“文化诠释”问题——宋飞首次二胡独奏音乐会有感 [J].载《人民音乐》1995年第7期
- [25]陈传意.宋氏琴韵动天下——浅说宋飞的二胡演奏艺术 [J].载《东方艺术》2000年02期

- [26]田青.风韵 气度 境界 [J].载《国际音乐交流》.2001 年 09 期
- [27]紫茵.善弄弦索自从容——宋飞独奏音乐会及研讨会综述 [J].《音乐周报》2002 年 06 月 14 日第 003 版
- [28]修海林.汲取传统菁华基础上的新释——宋飞二胡独奏音乐会随笔 [J].载《人民音乐》1995 年 7 期
- [29]马小娟.二胡演奏技法中的矛盾对立统一 [D].天津音乐学院 2005 年硕士论文
- [30]宋姗姗.论二胡演奏中的时间感与空间感 [D].天津音乐学院 2006 年硕士论文
- [31]马凌云.中国传统音乐美学对二胡演奏艺术的影响 [D].天津音乐学院 2007 年硕士论文
- [32]陈洁.试论二胡演奏中的数学思维---宋国生二胡教学体系探索之一 [D].2008 年硕士论文
- [33]肖胜民.宋氏二胡艺术与太极拳 [D].2009 年硕士论文
- [34]常远.概论关乃忠的艺术道路与二胡曲创作 [D].2009 年硕士论文

致 谢

从未觉得时间的流逝如此之快，考学时的场景仿佛还在昨天，迷迷糊糊的我，对于考学之事一无所知，是素未谋面的恩师宋国生先生为我安排好一切：从复习、考试到饮食、起居，无微不至。每每想到这些，心中总是暖暖的。

先生的成就不用过多表述，这是众人皆知的，也是先生不愿张扬的。他所开创的宋氏二胡演奏艺术及其理论与教学体系；他对艺术追求的精益求精；他的传承与创新；他对学生的因材施教……太多太多了。相较于这些，我更为钦佩的是先生高尚的人格、对生活的态度、处世的智慧以及对艺术的热爱。年逾七旬的老人，在课堂上总是热情洋溢、手舞足蹈、声情并茂，刚开始跟随先生学习时，总是禁不住会担心先生的身体是否能负荷。后来终于明白，这是一个乐者之状态的呈现：真正的乐者，必定有一颗纯真的心以及丰富的情感世界，以此达到心智与情感之间的整合与平衡，也因此而展现出高等形态的理解力与流畅无阻的情绪表达。

对于先生的感激不是一篇短短的“致谢”就能说完的，也就不必赘言了，希望先生与师母能够一直这样快乐健康的生活，当然也希望先生在上课时能够“悠着点”，虽然知道这是不太可能实现的。

感谢所有帮助及支持我的人们！

罗章菡

2010.12.