

南京艺术学院

硕士学位论文

张帅三首钢琴前奏曲探析

姓名：王袁

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：徐军；冯效刚

2011-05-27

摘 要

张帅钢琴作品《三首前奏曲》作为中国现代钢琴音乐作品的代表之一，有着许多值得我们关注和研究的地方。笔者在对其作品的研究中发现：这三首前奏曲主题之间基本是独立的，但每首的主要材料之间却存在一定联系。作品在曲式结构上都是采用单三的曲式形式，在和声的处理上都采用了西方和声处理方式。作品通过音乐形式化语言来展示当代青年的形象，描绘出他们叛逆、故作神秘的精神状态。乐曲的旋律以中国五声性为主，结合了西方半音化的旋律处理技法，加之爵士化节奏型的充分应用，使该作品风格既有民族性又有异域风情；既有古典音乐的美感，又有通俗音乐的情调。雅俗共赏且脍炙人口。

关键词：钢琴作品 曲式分析 古典与通俗

Abstract

As a modern composition Zhang Shuai's "Three Preludes" for solo piano calls for our attention. In the process of analyzing the work the author discovers that the main themes of the preludes are independent for one another while sharing some connection in terms of basic materials. Its structure is that of the ternary form and its harmonic language heavily relies on Western technique. Though the melodies are pentatonic in general the piece is quite chromatic, combined with rhythmic elements from jazz, giving it a nationalistic and exotic flavor. It possesses something that is classical with a popular touch.

Keywords: piano composition, form analysis, classical and popular styles

南京艺术学院研究生学位论文独创性声明和使用授权书

独 创 性 声 明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行研究工作取得的研究成果。本人声明：除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表的或撰写过研究成果，也不包含其他人为获得南京艺术学院或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志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谢意。

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南京艺术学院有关保留、使用学位论文的规定，即南京艺术学院有权保留并向国家有关部门或机构送交本院博士、硕士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权南京艺术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。

（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名：

导师签名：

签字日期： 年 月 日

签字日期： 年 月 日

绪 论

我们所说的中国的现代钢琴作品，一般是指从 80 年代开始到现在的作品。随着中国的改革开放的不断深入，中国的现代钢琴作品越来越多，精品也不断呈现。这些作品的产生一方面与中国的经济腾飞和思想解放有着很大的联系，另一方面也和西方音乐思潮和作曲技法也存在着很深的渊源。

一、研究的背景、目的

现代钢琴作品与 80 年代前期作品相比较，作曲家在音乐观念和创作手法上发生了深刻的变化。这些变化与产生于 20 世纪初的西方现代音乐的各种流派，如“表现主义音乐”、“新古典主义音乐”、“十二音体系”作品、“序列音乐”、“电子计算机音乐”等有着千丝万缕的联系，而勋伯格、贝尔格、斯特拉文斯基、梅西安等现代音乐大师的作曲技法与之也有着很深的渊源。正因为改革开放的政策，西方现代音乐的各种流派进入我们的视野，中国作曲家有机会接触到西方现代作曲技法。在这一背景下，中国作曲家开始研究西方作品，开始尝试把西方作曲技法应用到创作当中。这些具有一定探索性的作品将传统与现代相结合，五声体系与西洋作曲技法相结合，以现代新颖的作曲技法，将民族音乐融化其中，以新的力度塑造了鲜明的音乐形象，表现了民族音乐的神韵。使得这些作品成为了现代音乐潮流的一部分。

张帅为钢琴而作的三首前奏曲正是在这种背景下产生的。这部系列作品完成于 1998 年，2000 年在沈阳音乐学院音乐厅成功首演。该作品吸收了西方现代作曲技法，并与中国传统音乐融为一体，使得该作品既有浓郁的民族内涵，又具有西方音乐的某种特点。同时，该作品也体现了作者在创作技法上改变和突破。作品和声色彩丰富，音乐形象生动。因此，在 2002 年荣获了第二届中国音乐“金钟奖”铜奖，并被“金钟奖”主委会选定为钢琴比赛半决赛的参赛曲目。

本课题的研究目的有三：第一，通过对这部作品的研究，旨在了解上世纪八十年代到当下的现代钢琴作品及其作曲技术的面貌，以此来丰富我们对中国现代音乐创作多元化风格变化的认识。第二，通过对这部作品的研究，可以加深我们对 20 世纪中国现代音乐发展历程的认知。第三，因这部作品是“金钟奖”钢琴比赛半决赛的参赛曲目，在音乐的处理及演奏上有难度，笔者通过对该课题的研究，希望能为钢琴教学工作的开展起到一定的参照性作用，为深入理解这部作品提供依据，为演奏者的演奏提供理论支持。

二、目前的研究概况、内容与方法

虽然国内对中国现代钢琴音乐的研究较丰富，但主要研究的对象还是集中在 70 年代末至 90 年代初的一些大众较为熟知的钢琴作品。九十年代至现今的作品虽有研究，寥寥无几，且多以成名较早的作曲家为主。张帅的这部作品目前尚无人研究。

笔者以形式分析为主，采用西方音乐作品曲式分析方法，首先从作品的形式入手，从中找到其形式所具有的特点，然后对这些特点进行说明，最后指出本部作品之所以被“金钟奖”钢琴比赛作为半决赛的参赛曲目，之所以雅俗共赏的原因之所在。笔者主要以辩证唯物主义和历史唯物主义的方法为指导，运用从分到总的归纳分析方法来分析作品。运用历时性分析与共时性分析相结合，对微观的技术手法与宏观的创作理念进行论述。

三、本课题研究的创新意义

前奏曲属于个性化的小型西方音乐体裁，具有组曲性、即兴性。作为一种外来的体裁，前奏曲在中国作曲家的钢琴作品中也不乏其见。如丁善德的《序曲三首》、郭文景的《峡》、陈铭志的《序曲与赋格》、储望华《钢琴前奏曲六首》，罗忠容的《五首五声音阶前奏曲与赋格》、黄安伦的《钢琴前奏曲十二首》等。虽然作品较多，但被人所熟知的作品并不多。这些中国的前奏曲，大都有一个明显的共同点：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，结合各种作曲技法创作而成。张帅的《三首前奏曲》也不例外。但是张帅的作品除此共同点之外是有其独特之处，这些独特之处是笔者所要研究的重点。张帅的这部作品有以下几个创新点：第一，主题旋律不来自于任何民歌和民间音乐，只用简单的五声、七声调式中的几个音进行勾勒。第二，采用了爵士性的切分节奏型。除此之外，第三，在调式上采用了现代音乐中的双级调性（复调式）的作曲手法，把五声调式与西洋大小调结合在一起。笔者在研究中发现，张帅在这三个方面的特点具有独创性。我们在前人所写的作品中很少出现这种手法。因此，笔者以为这也是我们应该深入研究的意义所在。

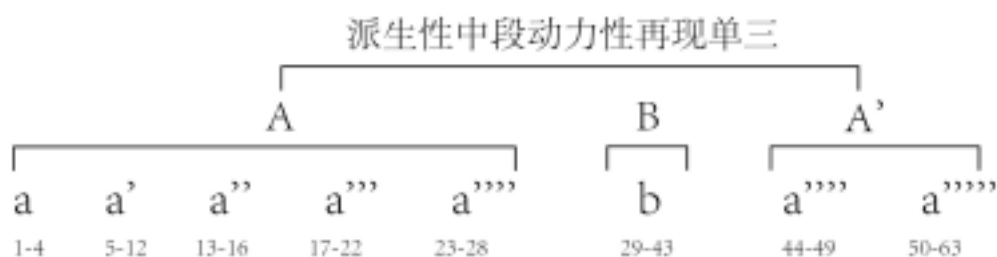
第一章 作品的形式

钢琴曲《三首前奏曲》（下文简称《三首》）创作于 1998 年，是一组由三首前奏曲组成的套曲。这部作品是作者在沈阳音乐学院作曲系读大二时的一部习作。笔者以为要深入理解一部音乐作品，形式和内容是必须研究的。虽然内容决定形式，但形式同样对内容起反作用。音乐作为一种艺术，有区别其他艺术的特殊性，其形式的重要性是不言而喻的。现代西方自律论美学理论虽然在对音乐形式重要性的认识上走向了极端，但其理论依然有着闪光点的。笔者认为：第一，在分析一部音乐作品时，首先应对作品的形式进行分析，在此基础上再进行内容的分析较妥。不能完全脱离形式而只分析内容，这样会导致主观的猜测。第二，对形式的分析我们一般都有据可依，以事实说话，因此具有一定的科学性和合理性。因此，笔者首先来分析这部作品的形式，在此基础上再来分析其内容。

第一节 无调性前奏曲

这是一首无调性作品，曲式结构上是一首类似单一主题的单三部曲式，速度是小快板，情绪上要求奔放的，充满激情。

曲式分析图如下：



A 段（1—28 小节）。

1—4 小节是主题，散板，由两小节的朴素的五声性旋律动机和它的模进构成。5—6 小节是第二个材料，跳跃的，半音阶进行的织体材料的呈现，在整部作品中第一次出现了来自爵士乐的切分节奏，打破了之前主题五声性旋律动机的情绪，形成对比。（图 1）



图 1

第 7 小节主题开始呈示，主题和织体材料结合起来。也奠定了该曲的创作理念，即五声

性旋律和半音化西方和声的结合。调式调性：左右手的调性并不一样。右手旋律是五声调式 $\flat G$ 宫，左手织体是西洋大小调式 C 大调，两种不同调式构成了双级调性，也称复调性。左手前十小节都在 C 大调上，虽然有大量半音充斥，降低了 C 大调的稳定感，C 大调不明确，但左手根音一直都是在 C 上。第 8 小节是第 7 小节的加花装饰，小节的加花结尾不在强拍上，也是一种切分节奏的体现，说明右手的旋律其实已融入左手的爵士性节奏中。(图 2)



图 2

9—12 小节是扩展，把左手织体的调中心从 C 大调转到 G 大调上了。13 小节的右手旋律是 1、2 小节的倒影、14 小节是第 8 小节的倒影，但都不是严格倒影，是在可听性范围内的倒影。17 小节结构上变复杂了，在中间加了一个柱式和声的声部。19 小节旋律上稍有变化，在旋律处理手法上与之前有所不同。23 小节之前，主题经过了几次变奏发展，到了 23 小节是主题在 A 段中最有力的呈现。23 小节旋律是 13 小节的旋律发展过来的，旋律不再是单音了，变成八度了，使 23 小节的音响一下子变的丰满有张力了。24 小节右手和弦中暗含旋律线条，这个线条是来自于主题的，是主题去掉头两个音，当然它是移位的。这种原则在 26 小节也有体现。整个 A 段分为是四个层次，5—12 小节第一层次、13—16 小节第二层次、17—22 小节第三层次、23—28 小节第四层次。

B 段 (29—43 小节) 这一段在情绪上变机警了。29 小节的主题材料其实是 A 段主题 (第 1 小节) 去掉第一个音，又加上一个 $\flat D$ 音构成的，体现出，该首前奏曲是单一主题发展而成的。(图 3)



图 3

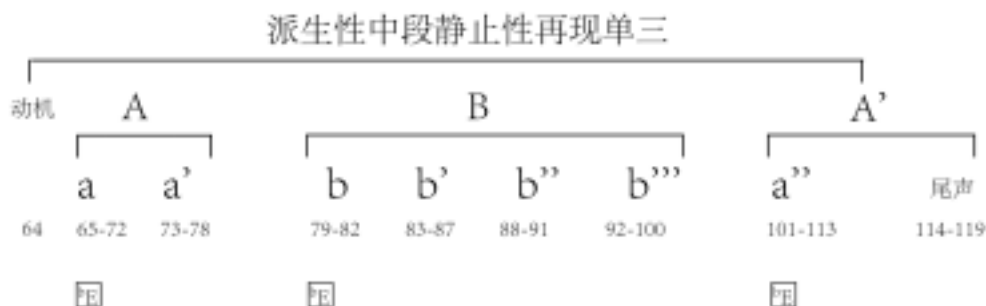
29—35 小节，旋律分别在左右手上各呈现了一遍，先是在 29—32 小节左手呈现，紧接着在 33—36 小节主题移到右手，提高 6 度移调变化模进，而后在 37—39 小节提高 3 度，再一次移调变化模进。主题旋律的节奏型也像 A 段一样是一种切分，但是新的，重音上进行了转移，后置了。40 小节是前面两次模进的情绪积累，在这达到高潮。41-43 小节是作为一个过渡句来使用，在这达到前所未有的扩展丰满。低音很低，右手是很高的柱式和弦，这种低音很低的切分节奏在柱式和声第一次出现的 18 小节就有了，42—43 小节旋律持续模进走低，然后突然再现，进入再现段。

A'段（44—63 小节）。这一再现是从 A 段的第四个层次(23—28 小节)再现的，是最丰满的，所以也就是动力性的再现。44—49 小节是与 23—28 小节一样的，在 50 小节没有像 A 段 28 小节那样戛然而止，而是继续发展了下去，50 小节是在 A 段主体的原调上再现了。右手旋律是五声调式 $\flat G$ 宫，左手织体是西洋大小调式 C 大调，右手旋律上稍作变化，左手加上柱式和弦更丰满了，51 小节加花，加了一串半音阶，然后 52—59 小节的过渡性材料将旋律线推高，旋律线越高后反而越弱，给听着一种对高潮的期待，这都是在为 60—63 小节的强结尾做准备，在最后 60—61 小节又体现了作者创作的思维，右手演奏五声音阶，左手半音阶做了一个“类似音阶的练习”。最后，在如钢铁般坚硬和决绝的切分柱式和弦的和声中，结束了第一首乐曲。

第二节 $\flat E$ 大调前奏曲

这一首作品作者标了调性，说明是有调性的。第一首没有调号是无调性的，所以第二首在调性上比第一首感觉上更明显更稳定了。曲式结构上是仍是一首类似单一主题的单三部曲式，速度是中板，情绪上要求是忧郁，悲伤，故作神秘。

曲式分析图如下：



A 段（64—79 小节）乐曲刚开始的第一小节就是一段作曲家称为“神秘动机”的右手

旋律，用很简单很质朴的旋律线条表达了很强的民族性旋律。这个动机实际是一个加半音下倚音的六度跳进，再予以连续级进上行模进所形成的分解音型的音调，是本曲后面 B 段主题音调之源，是十分重要的。这个动机体现了年轻人有时候故作神秘的特点。(图 4)



图 4

之后是织体材料的呈现，65—68 小节是由大小三和弦的对置构成，在和声上产生一种碰撞感，这也是作者追求的一种创作思维，这种对置的原则呼应了第一首的五声旋律和半音阶的对置原则。(图 5)



图 5

主题是从左手 69 小节后半段开始到 72 小节结束的，仍然是不可能再更加质朴的五声性旋律，旋律出现的背景是在 65 小节出现大小三和弦碰撞的西方和声的力度下，再配上民族化的旋律，这也是第一首的创作思维。(图 6)



图 6

72 小节的右手旋律再一次奏出这个“神秘动机”，以示这个动机音调的重要。73—77 小节主题开始发展，右手和声和左手的旋律都是半音化的进行。

B 段（80—101 小节）从 79 小节开始运用和声材料发展神秘动机，右手旋律发展神秘动机和主题，左手不再是 A 段的主题，而是成为织体，节奏上也是采用上面 A 段的节奏型。83-84 小节右手的旋律是 69 小节左手主题的变体，88—89、92—93、96—99 小节同样的也都是 69-70 小节左手主题旋律的变化扩展，(图 7)

图 7展示了乐谱的第79至101小节。乐谱为G大调，4/4拍。图中包含五个乐谱系统。第一个系统（79-84小节）以p（piano）力度开始。第二个系统（85-90小节）继续发展。第三个系统（91-96小节）包含cresc.（crescendo）标记。第四个系统（97-100小节）包含p（piano）标记。第五个系统（101-104小节）包含p（piano）标记和repeat freely（自由重复）的指示。乐谱中充满了复杂的和声织体，包括大量的和弦以及左右手的旋律线条。

图 7

从 83 小节开始右手旋律变为半音化材料，民族化材料逐渐变淡，已经被西方的半音化所同化，西方和声占了主体，大小调的感觉出来了。B 段通过几次模进，达到高点 99 小节。通过一段左右手交替的半音级进上行的自由重复（repeat freely）演奏，进入了再现段。

A 段(102—119 小节)，再现段是一个简化再现，101—104 小节把 A 段的大三度、小三度的三音都去掉了，简化成了纯五度。以 101 小节为例，当它在左手是 $^bE-^bB$ 、右手是 ^bB-F 时和声听上去离得很远，但倒过来变为左手是 ^bB-F 、右手是 $^bE-^bB$ 时和声听上去离的就最近了，变成了 $^bB-^bE-F-^bB$ ，和声协和了，和声的五声性加强了。(图 8)



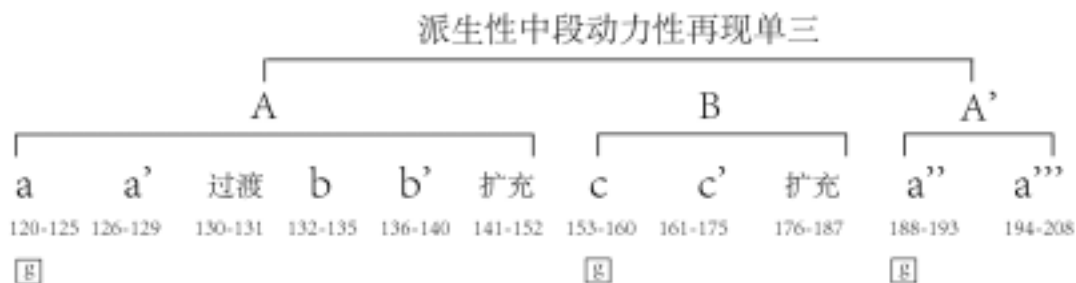
图 8

105 小节开始伴随着右手的神秘动机，左手再次出现主题，与 69 小节相比把八度变成了单音演奏。114—119 是尾声，在“神秘动机”的引导下，很自然地引出了第三首前奏曲。

第三节 g 小调前奏曲

第三乐章曲式结构上是一首单三部曲式，速度是快板，情绪上与第一首相比较要求更奔放的，更热情，更激动。

曲式分析图如下：



A 段（120—152）120—121 小节右手织体是半音化的动机，左手的节奏也是切分性的半音化，重音移位，这个材料有半音阶的因素以及爵士乐节奏的特点，同第一首的特点相呼

应。120 小节右手柱式和弦冠音的旋律动机来自于第一首的 18 小节右手柱式和弦根音的旋律。(图 9)



图 9

122 小节开始右手是主题，这个主题旋律特征不明显，但能看出同第一、第二首前奏曲材料方面的联系，比如：122—123 小节是第二首“神秘动机”演化而来。123 小节三连音的半音阶，124—126 小节的半音阶以及节奏重音让人联想到第一首的织体材料。126—127 小节则有更深的第二首乐曲“神秘主题”的影子。126 小节虽然在音高上跟 122 小节有关，但发展手法很像第二首的神秘动机。(图 10)



图 10

134—135、138—139 小节其实是 120—124 小节右手织体是半音化的动机的变形，从原来的柱式和弦变为双音。在始终保持特色的切分节奏的和弦伴奏下，逐渐出现 B 段的主题因素。

B 段（153—187 小节）157 小节是 B 段的主题，这个主题演化来自第三首的织体材料。它的右手旋律是来自 120 小节旋律的扩展，具有民族特色。(图 11)



图 11

B 段的后半部分（176—187 小节）是 A 段后部扩充乐段（141-152 小节）的材料再现。

A' 段（188—208 小节）188 小节回主题，192 小节的左手主题旋律与 122 小节在旋律处理手法上不同，进行了简化，但也都是半音化，198 小节开始不断模进展开，最后在 208 小节粗暴的切分柱式和弦的力度效果下结束整首乐曲。第三首乐曲在很多旋律的处理上在第一首和第二首都能找到影子，这些不是作者特意去联系的，而是由于作曲的技术要求和训练，要求后面的乐段尽可能去带有前面乐段出现过的素材，要求前面的素材尽量不放弃，在后面有所体现，这种前后统一是专业作曲必须具备的一种素质，这样才能使三首前奏曲在风格上统一起来。

综上所述，通过对曲式中的和声、旋律、节奏、织体的分析，我们发现这三首前奏曲的主题并没有直接的关联，主题与主题之间是独立的，但每首的主要材料之间却存在一定的联系。在曲式结构上都是采用单三的曲式形式，在和声的处理上都采用了西方和声处理方式。乐曲的旋律以中国五声性为主，结合了西方半音化的旋律处理技法，节奏上大量采用了切分节奏。在分析了这部作品的曲式之后，我们再来详细谈谈这部作品所要表现的内容是什么？三首作品有无共同的特点？如果有，那么作者用意何在？理清楚这些问题将有助于深入了解作品本身，有助于我们的演奏实践，使演奏更加符合作曲家的意图。

第二章 作品的内容

通过第一章的形式分析，我们可以看到：三首前奏曲的主题不一样，说明作者所要表现的内容肯定存在差异，材料基本差不多，说明主题之间肯定存在联系。那么张帅的这部钢琴作品到底表现了什么内容，在表现手法上有哪些共同之处将是本章的所要论述的重点问题。笔者为此去北京采访了张帅本人，他认为：三首作品表现的是青年人的三种精神状态。第一首主要表现的是青年人的叛逆与骚动；第二首主要表现青年人恋爱期的一种精神状态，一种装腔作势、故作神秘之态。第三首主要表现的是青年人的狂野之情，一种兴奋、冲动的精神状态。这样看来，这部套曲的内容就很明确了。下面我们联系作品来谈谈形式背后的内容，考察作者所说的内容是否被充分表达出来了。

第一节 主题的内容

张帅认为他的作品第一首力图表现的是青年人的叛逆与骚动，我们来看看他的音乐语言是否和他的思想相符合，如果符合，他是如何通过音乐的形式语言来表现其思想意图的。首先我们看主题，(图 12)



图 12

主题在降 G 宫调上陈述，很明显，后两小节是对前两小节的模进。因此前两小节是主题的动机。从动机的旋律线条来看，且都是级进的下行和上行，以下行为主，都是级进下行后再上行，但上行后的旋律顶点没有到达开始的音，只到中间就结束。第一小节的前段是个明显的下行叹息音调，但这个叹息音调又向上级进了两个音，仿佛是人叹息之后又有了点希望，但这种希望又不明朗。两小节的动机作者觉得不够表达这种情绪，所以作者又在不同高度上模进了一次，音调基本没有改变。从第一首的整体来看，这个主题不断地被模进和重复。因此，第一首所要表现的主要内容应该与主题的内容紧密相连。从作者的意图看，张帅想表现的是年青人的叛逆和骚动，但从主题来看，好像不太明显。笔者通过听张帅的演奏录音后认为：从主题的节奏和旋律来看，把它看作是青年的不稳定的情绪可能更为妥帖，作者所说的那种叛逆和骚动的情绪主要是通过左手织体的变化、半音化进行、切分节奏等手段来展示

的。主题并不具有叛逆的情绪。

第二首作品作者想要表现的是青年人恋爱期的一种精神状态，一种装腔作势、故作神秘之态。下面我们来谈谈第二首作品：第二首的主题从 69 小节的后半段开始至 72 小节结束。左手的旋律为八度上行，作者认为左手的旋律是浪漫的，加上右手的神秘动机，试图体现一种神秘、浪漫的情调。(图 13)



图 13

通过对张帅本人演奏录音的聆听，笔者以为作者的意图基本得到了体现。不但主题体现了这种浪漫神秘的情绪，整个第二首都充满了这种气氛。作者所说的神秘动机在曲子的中间不断出现，加深了这种感觉。但笔者认为第二首左手主题的旋律并不突出，基本被和弦所淹没，但神秘动机却很清楚，这说明了张帅强调的是神秘动机，强调的是这种神秘感的体现。第二首前奏曲通过不同和弦的节奏形态和色彩丰富的和声进行，来体现一种轻飘、摇曳的浪漫情绪，表现得很成功。

作者在第三首中试图表现的是青年人狂野之情。我们来看看他是通过什么来达到的，体现得如何。先来看看第三首的主题，(图 14)



图 14

这个主题的材料来自第二首的神秘动机，但这个主题的节奏是方整的，看上去更像是一个和弦的分解。因左手的和弦力度较大，与主题的旋律交织在一起，所以主题的旋律并不明显，再加上左手附点节奏的衬托，形成了一种向前的推动力量，产生一种不稳定的情绪，

有强烈的冲击力。这个主题在第三首中都不明显，基本都被狂躁的和弦所掩盖，完美的表现了作者的意图。青年人那种粗暴、狂乱的精神状态被描绘得淋漓尽致。虽然在情绪上与前两首完全不同，但作者为了追求作品的统一性，第三首中的很多材料都来自第一、二首，使用的骨干音基本是统一的。因此，我们在聆听第三首时就会有似曾相识的感觉。除此之外，这部作品还有哪些地方是统一的呢？我们下面就来谈谈这部作品的两个重要的共同特征，这些特征内涵是什么。

第二节 半音化 (chromaticism) 的内涵

提到半音化，首先让我们想到的是现代音乐，是勋伯格的十二音体系，是神秘、怪异的旋律。但半音化的出现绝不是在现代音乐中才有，巴赫时期就已经采用。经过古典时期，到浪漫主义后期，半音化得到了前所未有的发展，并成为浪漫主义风格的重要表现特征之一。瓦格纳在总结前人的成果之上，把半音化和声发展为调性和声，为传统音乐推向现代音乐起了决定性的作用。勋伯格和兴德米特等人通过结合调式、调性的手法，进一步发展了半音化，使半音化成为现代音乐中不可或缺的一部分。在《三首》作品中，我们随处都能找到半音化的影子。例如：在第一首中，作者为了追求五声性旋律和半音化的西方和声碰撞，半音化基本运用在织体材料上，左手织体经常是整小节的半音化，见 5—10 小节。整体性的半音级进上行和下行，推动了旋律的发展，使感情上更加趋于激动。需要注意的是：在第一首中的半音化上行，基本上与主题旋律相配合，推动乐曲的发展。(图 15)



图 15

而半音化的下行是作为过渡句来使用的，如 11、21、40—43 小节。在第二首中，乐曲

第 64 小节的“神秘动机”就是一个潜伏性的半音化，剔除高音 $\flat B$ 、 C 、 $\flat E$ 后我们会发现，低音组成了半音化。在这首乐曲中“神秘动机”是极为重要的材料，B 段就是发展了“神秘动机”。因此，当我们把 B 段也做这样的处理后，就会发现都是两段一组的连续性的半音化级进上行（见 80—81、85—86 小节）。(图 16)



图 16

第二首与第一首相比，第二首中半音化不再出现在织体材料中或者当过渡材料使用，而是在动机性材料，甚至在主要材料中使用。第三首在主题、旋律的运用上使用了很多第一首和第二首中的材料，如：120、134、138、153、192 小节借鉴第一首 16 小节的材料；(图 17)

第118小节

第120小节

第134小节

第144小节

第154小节

第164小节

第174小节

第184小节

第194小节

图 17

122、156、159 小节运用了第二首 64 小节“神秘动机”的材料。(图 18)

第64小节



第122小节



第156小节



第159小节



图 18

但第三首半音化的运用不像前两首一样，或级进上行，或级进下行，而是采用先上后下的旋律处理手法。而且第三首的半音化比第一、二首而言，隐藏的更深。如：120—121 小节，半音化隐伏于柱式和弦中，三和弦的五音组成了一条半音化的旋律线；(图 19)



图 19

122—123 小节，作者用重音记号把高音的半音化旋律帮我们勾勒了出来。(图 20)

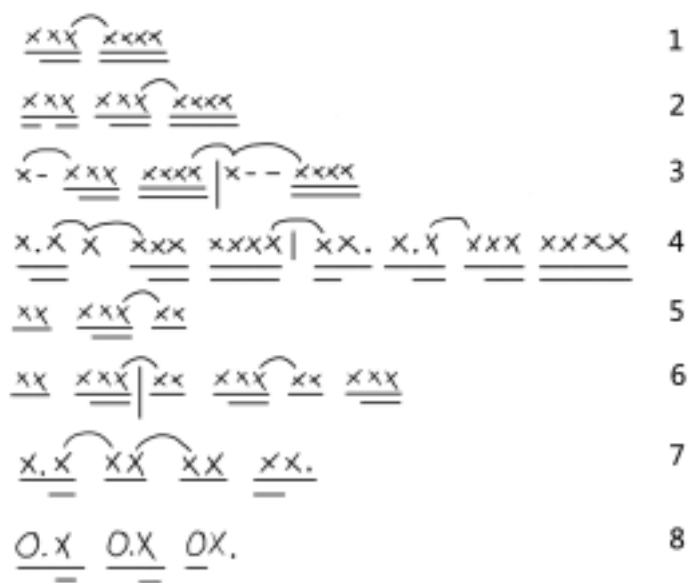


图 20

因此，半音化是该部作品最重要的特征之一。作者使用这个特征当然是为了表现其特定的内容服务的，为了表现青年人不稳定的精神状态服务的。

第三节 切分节奏的内涵

三首前奏曲另一个重要特征就是切分节奏的应用。这部作品中采用了很多附点、休止、同音连线、跨小节连线等手法，以达到切分的效果。我们先来看看第一首主要节奏型：



从上面的节奏形态中我们可以看到：第一种节奏形态采用了同音连线，造成了切分的感觉。这种节奏型作为乐曲的织体的节奏型使用，并且一直都在左手上使用。第二种节奏形态是第一种节奏的变体，只是在第一种节奏形态的基础上增加了一个小切分，而且是作为乐曲的过渡性乐段使用的，并且同第一种节奏形态一样，也都是一直在左手上使用，如 21-22、41-43 小节。第三种节奏形态不但采用了同音连线而且还采用了跨小节的连线，切分感更强烈。第三种节奏型还是作为主题在 7—8 小节出现的。第四种节奏型是在 17—18 小节出现，加入了一个柱式和弦声部，第四种节奏形态是第三种节奏形态的变体，在节奏上更复杂。第五种节奏型与第六种比较可以发现，第六种节奏型是第五种节奏型的重复。第六种节奏型在 33—36 小节出现，跨小节的连续切分将原有的节奏整小节移位。第八种节奏型是作为乐曲结束的节奏型，它的原型来自于第七种节奏形态（24 小节），也是柱式和弦。下面我们再看第三首主要节奏型：

$\underline{x}, \underline{x} \quad \underline{x} \underline{x}$	9
$\underline{x} \underline{0} \underline{x} \quad \underline{x} \underline{x} \underline{x} \underline{x}$	10
$\underline{x} \underline{0} \underline{x} \quad \underline{0} \underline{x} \underline{0}$	11
$\underline{0} \underline{x} \underline{x} \quad \underline{x} \underline{x} \underline{x} \quad \underline{x} \underline{x} \underline{x} \quad \underline{x} \underline{x} \quad \underline{x} \underline{x} \underline{x} \quad \underline{x} \underline{x} \underline{x} \quad \underline{x} \underline{x} \quad \underline{x} \underline{x} \underline{x}$	12
$\underline{0} \underline{x} \underline{x} \quad \underline{x} \underline{x} \underline{x} \underline{x} \quad \underline{x} \underline{x} \underline{x} \quad \underline{x} \underline{x} \underline{x} \quad \underline{x} \underline{x} \underline{x} \quad \underline{x} \underline{x} \underline{x} \quad \underline{x} \underline{x} \underline{x} \quad \underline{x} \underline{x} \underline{x}$	13
$\underline{x} \underline{x} \quad \underline{x} \underline{x}, \underline{x} \underline{0} \underline{x} \quad \underline{0} \underline{x} \underline{0} \quad \underline{0} \underline{x} \underline{0} \quad \underline{x} \underline{x} \underline{0} \quad \underline{x} - \quad \underline{x} \underline{x} \underline{0} \quad \underline{x} \underline{0} \underline{x} \underline{x} \quad \underline{0} \underline{0}$	14

第三首与第一首相比，右手旋律声部多了许多重音记号。这些记号的使用，打破了原有的节奏基础，造成了切分效果。而且右手的这些重音记号与左手的切分节奏型基本上吻合，这也给演奏带来了方便。从图例中可以看出，第九种节奏型是第七种节奏型的简化，它来自于 120 小节。演奏者右手三和弦五音的旋律线条，恰好是第七种节奏的柱式和弦构成的半音化旋律的倒影。第九种节奏型贯穿第三首始终，证明了第三首的材料来自于前面的乐曲。第十和第十一种节奏型虽然增加了休止，但演奏出的感觉仍然与第九种差不多，节奏上是第九种节奏的变体。它们所对应的 132、134 小节的旋律也是第九种（120 小节）节奏的主题旋律的变化。第十四种节奏形态是《三首》的最后三小节，也是节奏感最强、最激烈的三小节。休止符连续不断的运用使节奏的顿挫感加强，把粗暴、狂野的气氛推向高潮。虽然第二首当中切分节奏运用很少，但切分节奏的变体仍然是充当主角的。当神秘动机出现之后，连续四小节的切分节奏的变体出现，而且这种节奏在第二首中经常被重复使用。通过对三首前奏曲分析，我们发现切分音节奏和与此相关联的节奏形态非常多，由此可见，切分节奏是三首的重要特征之一。切分节奏的频繁使用，让乐曲的强弱规律倒置，打破了四四拍的稳定性，造成了一种动荡感。很好的体现了作者的意图，表现出青年人叛逆精神状态。

综上所述，张帅的这部套曲的三首作品在内容上有着统一之处，都是在表现青年的精神状态。三首前奏曲的主题分别表现了青年的三种不同的精神状态，而半音化和切分节奏形态是三首作品的共同特征，这种特征与青年的不稳定、动荡不安的形象相吻合，表现了青年的叛逆、张扬的个性特点。

第三章 作品的渊源、风格及演奏分析

通过上面两章的形式和内容的分析后，我们对作品有了一个较为全面的把握。为了更好的理解作品，我们有必要了解这部作品的作者的生平及创作情况，了解这部作品如何产生的，为什么会独具特色？这部作品的风格怎样？如何去演奏更符合作者的意图？

第一节 作者的生平及创作

张帅，男，中国青年作曲家，中央音乐学院作曲系教师。生于 1979 年 3 月，辽宁省沈阳市人。父母均是艺术工作者。他从小生活在艺术氛围里。1994 年—1997 年就读于沈阳市第二十一中学。1997 年以专业第一名的成绩考入沈阳音乐学院作曲系本科，师从范哲明教授、曹家韵教授。2002 年以专业第一名的成绩考入中央音乐学院作曲系研究生，师从叶小纲教授。2005 年考入中央音乐学院作曲系博士，继续师从叶小纲教授。

张帅的作品曾多次获奖，其中包括中国文化部举办的 2003 年全国新人新作奖，2002、2003 年连续两届“金钟奖”等；并曾多次在重要音乐活动中演出，其中包括北京现代音乐节，广东省艺术节等；除严肃音乐外，创作还涉及影视音乐、舞台剧音乐以及唱片和单曲制作等。其创作题材广泛、体裁多样，创新意识与审美价值并重，注重音乐旋律和情感的表达，擅长于将现代作曲技法与中国传统音乐素材相融合以及。主要代表作：钢琴曲《三首前奏曲》；小提琴音诗《浔》；交响曲《年画》；交响诗《挪威的森林》、《不朽的雕像》；《双簧管协奏曲》；民乐组曲《诗雨江南》；歌曲《开始春天》、《望大陆》；舞台剧《海底梦幻》；电子音乐作品《东方班得瑞》等。

第二节 作品的成因

首先，这首作品的产生是时代的需要。西方现代音乐给人以难以理解，怪异的感觉。从勋伯格开始，各种技法层出不穷。全面序列以后，现代音乐在形式上已走到极端，可听性越来越差。音乐甚至都可以算出来，音乐家的工作已经和数学家差不多了。瓦格纳的音乐已经到了极致，半音化使用使得调性开始模糊。至勋伯格的无调性后，音乐的可听性变得极差。再往下发展就是越来越追求理性化的音乐。发展到 70 年代末以后，已经极致理性，全面序列，音乐感性化的成分已经丧失殆尽。当音乐发展到这个阶段，大家都听不懂的时候，促使作曲家考虑这样的作品存在的价值。寻求回归成为历史发展的需要。《三首》的诞生顺应了时代的需要。

其次，在采访中得知，这部作品的诞生与 80 年代出现一个新的音乐流派“新浪漫主义”有密切的关系。这个流派是以传统的功能和声为基础，倾向于调性音乐的写作。在音乐创作

中注重情感的表现，并经常引用 19 世纪浪漫派作曲家的音乐素材；但新浪漫主义区别于 19 世纪浪漫主义的地方是：它运用了 20 世纪的新的创作技法，使作品呈现出多样化的音乐风貌。因此，从某种意义上讲，新浪漫主义是浪漫主义和现代主义的相结合的产物。代表人物以约翰·科里利亚诺（John Corigliano 代表作电影《红色小提琴》配乐）、艾伦·杰伊·柯尼斯（Aaron Jay Kernis 代表作《血色的旷野》）等美国作曲家为主，《三首前奏曲》的风格是与这一流派具有共同之处的。

再次，这部作品的诞生与张帅的导师有着很深的渊源。作者读本科时师从于范哲明，曹家韵两位作曲系教授，他们的创作具有典型的中国作曲家的特点，作品旋律优美，注重运用民族材料，这给当时读本科的作者打下了良好的民族音乐功底。在当时的中国作曲家中，作者是比较崇拜叶小纲和谭盾的，他们是中国比较早的把西方现代音乐元素与中国传统音乐相结合的作曲家。叶小纲的电影配乐和谭盾的前卫音乐，给作者留下了深刻的影响。作者以此为启发，考虑走出一条有别于传统音乐的路，力求有所创新。这一条路就是风格上类似于“新浪漫主义，使用现代的作曲技法，音响上更协和，更容易让人接受，借鉴中国传统音乐，使用中国五声调式，旋律上更民族，更体现中国作曲家特色。这样写出来的音乐已经不再是只注重形式，而是形式与内容相结合的了。

最后，这部作品的诞生与张帅的个人经历和兴趣有着重要的联系。张帅在刚刚学习作曲时，他老师范哲明教授要求他一个星期写一件作品交给他，这对于之前只学过钢琴，没接触过作曲的张帅是很有压力的。作曲这一行业是很痛苦的，要永远顶着压力。作曲跟其他音乐专业还不一样，比如钢琴专业，在一定程度上，只要你练习就会有进步，而作曲家作曲需要有灵感，每次都不能拷贝自己。比如说你的作品这一次创作的很成功，但下一次再写就不能写的和这一次一样，肯定要完全的做一次新的尝试，作曲家每一次都是一种创新，一次超越自我的过程，而这种过程势必会带来压力，所以作者对创新性的要求从那时就有了。据他本人回忆，刚学作曲的那三个月，每一个星期都要写一部作品，能不能完成，都是一种考验。没有一定天赋的人是无法做到的。在读本科五年的学习时间里，天天三点一线，教室、食堂、琴房。每天晚上都要等着管理琴房的师傅催着才肯走。《三首前奏曲》就诞生在作者大二的时候。在写《三首前奏曲》的时候，是张帅最迷爵士乐的时候。他个人非常喜欢爵士乐，还正经地练过爵士乐。但是怕太耽误时间而影响创作，所以放弃了搞爵士乐。作为一个中国作曲家，爵士乐的因素如果侵入的太多会影响民族音乐创作的发展。爵士乐因素对于作者的创作素材从开始涉及到贯穿这首作品为止，已经够多了，再多就不好了，所以作者在《三首》中运用中西结合碰撞的方法正好，后来作者对爵士乐也不再研究了，还是专注于研究中国作

曲家应该用什么作曲语言去创作。张帅在上高中后开始接触到流行歌曲，并对流行音乐产生了浓厚地兴趣。从那时起开始想去研究音乐。学习之余凭这只股兴趣也会主动的去写歌，一开始也不知道作曲是个什么，就觉得哼一哼好听的旋律，把它记下来就可以了。然后就试着写了两首歌，自己觉得写得挺好听的。“兴趣是最好的老师”，何况他非常迷恋。由此可见，《三首前奏曲》的诞生并非空穴来风，这是作者个人经历和迷恋爵士音乐、流行音乐的结果。

第三节 作品的风格

在采访中得知，张帅的作曲理念是要找融合性的点。而作者的经历和一般学作曲的还不一样。他是读普通高中的，接触了不少流行因素。很多一直学作曲的人，只听古典音乐，爵士乐、流行音乐、摇滚乐都不听。而作者什么都听，传统的听，现代的也听；古典的听，通俗的也听，爵士乐听，管弦乐更听，流行歌曲不但听还会去写。作者甚至还组建过摇滚乐队，还是主唱，开过演唱会，写过整张专辑。作者的经历始终都在跨界，作者对自己的作品始终有一个标准：好玩好听，不故作深沉，不做扭曲的音乐。《三首前奏曲》的风格与他的思想相符。作品可听性强，不但结合了中西文化，也融合了传统和现代。下面我们来谈谈三首前奏曲的风格特色：

首先，民族化。《三首前奏曲》虽然采用了很多爵士性的节奏，但一听就是中国作曲家所写，有很强的民族性色彩。它的旋律线条采用了五声性的旋律。从第一首前四小节的主题到第二首的“神秘动机”，作者都采用了再简单不过的几个五声性的单音列，一下子就把民族化的音乐形象勾勒了出来。第三首的主题旋律是第一首与第二首中的主要材料发展而来。第三首B段就有一段很民族化的音乐，极像新疆民歌（157—160小节）。从整体上看，旋律的发展都是互相关联，互相联系的，通过这一手法达到旋律风格上的统一。因此，我们在聆听这部作品时不会感觉到这是现代的钢琴作品，反而会觉得很熟悉。

其次，西方化。《三首前奏曲》中采用了现代音乐中的很多的作曲技法，这些作曲技法在传统音乐中是不大会出现的。例如：第一首中的双级调性（复调性）的运用，第二首中大小三和弦在和声上的碰撞，第三首中爵士乐和声的应用等等。这些手法的运用使这部作品呈现出西方所特有的和声色彩，与主题旋律产生了强烈的反差。西方作曲法的使用，使作品的色彩发生了改变。《三首》呈现出的独特风格就是建立在西方作曲技法的基础之上的。

最后，通俗化。《三首前奏曲》都采用了爵士化的切分节奏。爵士化的节奏型强弱分明，即兴性很强。作者在作品中加入了大量的爵士乐的切分节奏，使作品本身呈现出一种通俗化的倾向。这种通俗化的优点有这样几个方面：第一，改变了钢琴作品的单一性。现在很多钢

琴作品要么是“阳春白雪”，要么是“下里巴人”，形象单一，受众面狭小。第二，符合时代的发展，拉近了与听众之间的距离。通俗化的结果是使这部作品的受众人群大大增加，改变了人们对严肃音乐艰深难懂的印象。第三，为其它作曲者提供了一个很好的思路。该作品虽然通俗，但并不庸俗；优美动听但不浅薄。

第四节 作品的演奏

三首作品表现的是青年人的三种精神状态。第一首主要表现的是青年人的叛逆与骚动；第二首主要表现青年人恋爱期的一种精神状态，一种装腔作势、故作神秘之态。第三首主要表现的是青年人的狂野之情，一种兴奋、冲动的精神状态。因此，我们在演奏这部作品时要注意把握三首之间的联系与区别，尽可能的与作者的意图吻合。当然，演奏者也可以有自己的处理方式。

首先，我们来谈谈半音化的演奏问题。因为半音化是这部作品的重要特征，笔者以为：在演奏这些半音化进行的时候要注意这样几个问题：第一，但半音作为织体材料出现时是级进上行，起推波助澜的作用。音量上应该以渐强为主；当作为过渡性材料出现时，是级进下行，起承上启下、过渡转化的作用，应该以渐弱为主。第二，半音化作为“神秘动机”出现时，要具有神秘感，演奏时对音色的控制很重要，要有色彩感。第三，当半音化作为旋律出现时，在表现力上应更夸张，更冲动。演奏时要把强弱的起伏感表现出来，要有戏剧性，不能弹的太平淡。

然后，我们再来谈谈力度处理问题：第一首是一首单三部曲式。当每一部分结束时，都会有几秒钟短暂的停顿。停顿之前的段落都是以一种渐强的力度结束，可停顿之后的段落，强弱却各不相同，B段的音量是弱，再现段的音量是强，这种音量上的对比造成了情绪上的对比，也使得段落分明。演奏时要特别注意这个问题。第二首演奏时要注意80—95小节，每次“神秘动机”的发展都是半音化的级进上行，音量上是渐强（cresc），但快要发展到高潮时，柱式和弦的音量要突然变弱，虽然乐谱上没有标注，但通过分析张帅亲自演奏本曲的录音，会发现在这里是弱化处理的。这种力度上的对比造成了听众心理上的反差，这种反差是作曲家故意追求的一种效果，要造成一种故弄玄虚，故作神秘的感觉。因此在演奏该段落时要特别注意这个问题。第三首首先就是很强（ff），音量上要与第二首逐渐消失（smorzando）的力度形成强烈的反差。第三首在旋律的进行中标注了许多重音记号，造成了很强烈的切分音的感觉。重音记号要特别注意。整体来说，三首作品在力度上是强—弱—强的一个过程，演奏时必须注意要有强烈的对比性。第二首作品在力度上与其它两首的对比一目了然。第一

首与第二首力度上虽然都是强的,但他们处理的方式并不能一样。第一首是从弱到强的过程,开始是弱后面逐渐渐强;而第三首上来就应该强,整首乐曲都是以强为主,B段只有少许几小节的弱。这样处理是为了使第三首在情绪上比第一首更激动。我们在演奏时要注意这些问题,尽可能的按作者的意图去做好。

最后,我们来谈谈速度的处理问题。三首前奏曲在速度上也是具有对比性的。第一首因为表现内容的需要,除了开始时的主题是散板之外,其它的时候是固定拍子,速度上还是较快的,因此我们在演奏第一首时,除了开始单音主题可以自由处理之外,其它的地方速度应该保持平稳,用稍快的速度去演奏。第二首因为主要表现的是青年的浪漫和神秘,所以速度与第一首相比慢了很多,这样也是为了强调一种对比。笔者以为第二首的速度不应该卡得很死,要稍微自由一点,像演奏肖邦的作品一样要机动灵活一些,多一些演奏者的想法是可以的。只要弹出这种浪漫的情调就可以了,不应该用同一速度去规定。第三首的速度和第一首差不多,通过录音可以证明这一点。但笔者以为第三首的速度应该更快一些,与第一首要有对比性。一方面是因为内容的需要,另一方面是因为第三首在这部套曲中是最后一首,最后的高潮应该在这里,力度和速度都要到位,所以速度不能慢。在演奏开始时应该注意对速度的把握,不能拖沓。

综上所述,张帅的这部作品的风格主要是与他的个人经历和兴趣爱好有关,当然导师和家庭也存在一定的影响。这种独特的风格形成也是他长期思考后的结果。我们在演奏这部作品时要注意半音进行时的力度处理,注意三首之间在力度、速度、音色等方面的对比。力图完美再现作者的意图,当然也可以有自己的想法渗透其中。

结 语

许多钢琴演奏者接触的最多的中国钢琴作品可能大都是王建中的《绣金匾》、储望华的《翻身的日子》等老一代作曲家所写的。这些作品具有典型的民族音乐的特征，是中国钢琴曲的代表。随着改革开放，中国经济文化的发展，中国作曲家开始使用西方现代的作曲技法创作钢琴曲。如赵晓声的《太极》、陈怡的《多耶》等，但这其中的许多作品都是实验性的。现代作曲技法对于钢琴技术要求比较高，导致了很多作品不太适于演奏。因此，它们一般只具有一定的前瞻性。这种情况的出现使得中国的钢琴曲形成了一种断层，当音乐会需要演奏中国钢琴曲目的时候，出现的最多的是中国传统的钢琴曲目，而没有现代的中国作品，这不能不说是一种遗憾。而《三首》的出现填补了这一空白，作为“金钟奖”的必弹曲目，说明它的技术难度对于演奏者是可以接受的。这部作品的演奏难度不在于技术上，而在于对作品情感的把握。乐曲表达的是一种青春力量的迸发，作品中对节奏、力度、音色的要求与传统音乐有较大的差异。通过对它的分析，我们能更深入地了解了现代音乐、通俗音乐，为演奏者更好的演奏这类作品提供了借鉴。

钢琴曲这一体裁，中国现代作曲家涉足此领域的并不少见。相比较交响乐而言，钢琴曲的声部少，作曲技术不能充分运用，要想出精品的是件很困难的事情。《三首》这部作品的成功来自于作者的创新。在这部作品中作者结合了传统与现代，古典与流行的多种元素，使一部短小的作品充分立体起来了。用简单的音乐语言表达了一种青春的情感，让听者沸腾。

《三首》作品的获奖也不是偶然的，之前参与“金钟奖”评比的许多作品在风格上过于统一，都以现代实验派音乐为主，可听性不强。而《三首》的出现使人眼前一亮，既是现代作品，可听性又强，很适合大众的口味。可听性对于现代作品是很重要的。一些人认为可听性是因人而异的，别人觉得不好听的音乐他会觉得很好听。但我认为可听性应该以大多数人为标准的，多数人觉得好听，可听性自然就强，如果失去了可听性也就失去了听众。所以作曲家在创作作品时不但要勇于创新，而且更要关注大众的审美取向。

中国传统音乐给予了中国音乐家最好的给养，中国的作曲家通过改编民间音乐，为我们带来了无数精彩的作品。随着时代的变迁，当西方音乐文化传入中国后，中国的很多音乐工作者一直尝试寻找中西文化的结合点，这是一个艰苦的工作。很多时候总是过于偏激，要么是中国味很浓的作品，要么是现代感很强的作品，总是差强人意。而《三首》通过对前人的总结和个人的创新，用民族的音乐与西方的音乐语言相融合走出了一条具有个人特色的道路，这是我们值得注意的。中国文化与西方文化一直处于碰撞中，不是某一方取代某一方，

而应是取长补短，各取所需。《三首》的成名也得益于“金钟奖”这一中国音乐界最高奖项的优秀平台，通过获奖使这部作品被大众所知。对于中国音乐的发展来说，我们应该积极的培养和鼓励有创新思想的年轻音乐家，给他们施展才华的机会，这样才有助于整个中国音乐的发展和繁荣。

综上所述，张帅的《三首前奏曲》以其独特的作曲技法，融合了东西方的音乐元素，并把古典与现代，严肃与通俗结合在一起，给当代作曲家和学习者提供了一个成功的案例。作品的旋律以中国五声性为主，结合了西方半音化的旋律处理技法以及爵士化节奏的应用，使该作品风格既有民族性又有异域风情；既有古典音乐的美感，又有通俗音乐的情调。雅俗共赏且脍炙人口。张帅老师不仅给我们带来了一部优秀的作品，使我们的优秀演奏曲目增多，而且给我们提供了一个学习的机会。他的钢琴作品不但丰富了中国现代音乐，而且也为中国音乐走向世界交出了一份比较满意的答卷。

致 谢

感谢三首前奏曲的作者，中央音乐学院的张帅老师，他创作的这部优秀的作品为笔者的选题提供了素材。同时也要感谢张帅老师在百忙之中抽出时间接受了笔者的当面采访，为本论文的撰写提供了许多宝贵的建议和意见。

感谢笔者的研究生理论导师冯效刚教授。他对本论文从选题、写作、修改、直到完成，这一系列的过程都给予了不遗余力的指导与帮助。

感谢笔者的研究生专业导师徐军副教授。他对笔者演奏这部作品进行了悉心的指导，提高了笔者对这部钢琴作品的理解和认识，并为本论文的材料搜集提供了极大的帮助。

参考文献

- [1] 季家锦：《二十世纪西方作曲技法》，上海：华东出版社，2000 年。
- [2] 潘皇龙：《让我们来欣赏现代音乐》，台湾：全音出版社，1986 年。
- [3] 丁善德《谈中国风格钢琴作品创作及演奏比赛》，《音乐爱好者》1988 年第 1 期。

附 录

张帅访谈录

时间：2010 年 1 月 27 日

地点：北京 张帅老师家

采访人：王袁

被采访者：张帅

《三首》的创作背景是怎样的？

中国作曲环境是落后西方 10-20 年的，但资讯是知道的。我十多岁时听作曲系前辈的作品，很现代，但很喜欢。我考虑走出另外一条路，跟着前辈的路去走肯定是没有突破的，这另外一条路就是既有现代的因素，使用现代的作曲技法，音响上更协和，更容易让人接受，这也是浪漫主义的一种，但写这首作品的时候并不知道“新浪漫主义”的存在，只是一种不谋而合。因为听了太多的现代派音乐，也想做一种回归的尝试，恰恰是这种回归就是整个现代音乐一种趋势，当现代音乐走到极端，全面序列以后，它已经没有可听性了，音乐甚至都可能是算出来的，音乐家作曲用一张纸排好和声是什么，所要用的音高是什么，这已经离音乐的本质很远了。瓦格纳的音乐已经到了极致，半音化已经很厉害了，再往下就是勋伯格的无调性了，无调性让音乐难听了，再往下就是越来越追求理性化。音乐分为两条路，之前是感性化的，发展到 70 年代末以后，已经极致理性，全面序列，感性化的成分已经没有了，当理性发展到顶，大家都听不懂的时候，作曲家也觉得没意思了，又开始寻求回归，但这种回归是带着前面理性化发展的成果的一种回归，这种音乐就跟《牧童短笛》听起来的感觉完全不一样，《牧童短笛》还是感性化的作品，是把民间音乐转变为音乐语言，雅俗共赏，具象化了。所以《三首》虽然还不清楚当时世界上的音乐潮流，但是我还是前瞻性的希望写出又好听，又现代的作品，适合大众口味。

作者所处时代的西方音乐的创作背景对《三首》的创作有何影响？

西方现代音乐给给人以难以理解，怪异的感觉，中国的现代音乐开始于 80 年代末-90 年代，西方从勋伯格开始，二战后发展迅猛，各种技法层出不穷，90 年代开始，音乐上的

“新浪漫主义”作曲家以约翰·科里利亚诺（John Corigliano 代表作电影《红色小提琴》配乐）、艾伦·杰伊·柯尼斯（Aaron Jay Kernis 代表作《血色的旷野》）等美国作曲家居多，他们形成了此流派，“新浪漫主义”在“简约派”之后，从“简”到“新”是一种大的思潮。《三首》的诞生是与这一思潮有关联的。第二首有迷幻的感觉，其中有浪漫的因素，也有印象派的因素，“新浪漫主义”也是会这样的，之前时代出现过的音乐风格在作品中都可以出现，不再强调风格必须一定要统一，乔治·罗奇伯格（George Rochberg）1975年创作的《小提琴协奏曲》中，就大胆地把巴洛克、浪漫主义和无调性等几种截然不同地风格结合在一起，成为新浪漫主义音乐作品的经典之作。我的《寻》也有这种风格，一会浪漫，一会民族，一会爵士，这种不会在风格上限制它必须统一的风格，自成一派，成为一种多样性的风格。

《三首》的创作思维是什么？

想用民族的音乐跟西方音乐语言做结合，而不是用民间音乐因素与西方作曲技法去完成，而后者这种未必有西方的和声语言。《牧童短笛》所有的和声是中国的民族语言，只是借鉴西方的作曲技法去写。

例如第一首是用中国的五声音乐与爵士和声去做碰撞，右手旋律是五声性的，左手节奏都是爵士乐的，与中国不同。9-10小节扩展，把前面的调中心从C调转到G调上了，左右手的调性要分开看，右手五声调式，左手西洋大小调式，复调性。左手前十小节都是C调，右手降G调，左手C大调不明确，有大量半音充斥，降低了C大调的稳定感，但左手根音一直都是C，要从旋律，和声（看左手），调性（复调性）上去分析，主题的旋律不来自任何一首民歌，旋律简单，优美，纯五声调式，不作任何半音变化，全是大二度。是一种是先考虑过的试验，就是把简单的五声性的旋律和西方和声做一种碰撞，因为中国一直都处在碰撞中，中国文化与西方文化碰撞，中西文化是并行的，不可能有一方被吞没，就产生了节奏采用西方的，旋律是东方的效果，这种效果来自于右手旋律的五声性。在最后60-61小节又体现了我创作的原始思维，右手五声性音阶，左手半音阶，就是一种中西文化的碰撞，音响效果很好，最后切分柱式和弦结束。左手虽然根音都是C，但是半音化的过程使调性比较游离，虽然是C调的感觉，但大小调不明显，右手有旋律，但又是五声性的，这就是复调性，很有特色，这种思维就与《牧童短笛》时期就已经不一样了，所以呈现出来的效果自然也就不一样了。

这首作品应从哪些方向进行的分析？

对这首作品的分析应该从曲式、和声、旋律上来进行。这首曲子复调因素不多，是一部

三部曲式的作品，我不会考虑曲式结构是不是严格的单三，但我会考虑高低潮，作为这么短的一首曲子，我对曲式结构考虑的不多，考虑比较多的是音乐的高低潮是否符合人体的审美感觉，是否有黄金分割点，如果真正从曲式上考虑创作，可能会比较死板。

《三首》的曲式结构分析是怎样的？

第一首

单三： A 段(1-28 小节) B 段(29-43 小节) A'段(44-63 小节)

第 5 小节这种节奏中国传统音乐不多，特别是切分节奏的运用打破了之前左手节奏的运用，16 小节之前节奏都是一样的，这种切分节奏手法还是来自爵士乐。左手的半音性是和声上的特点，具有推动性。1-4 小节是主题动机，后面都是加花、变形。5-6 小节钢琴引子。第 7 小节主题开始呈示，第 8 小节加花装饰，不在强拍上，也是一种切分节奏，第 8 小节的加花结尾其实已融入左手的爵士性节奏中，43-44 小节这种处理手法也与中国传统的音乐不同，中国传统音乐喜欢由慢到快，然后停顿，而这里是快速的突然停顿。13 小节是 1、2 小节的倒影，14 小节是第 8 小节的倒影，都不是严格倒影，是在可听性范围内的倒影。17 小节结构上有变复杂了，在中间加了一个柱式和声的声部。研究 17 小节和声。19 小节旋律上稍有变化，旋法上不一样了。17 小节进入 A 的第三层次，单独分析中声部柱式和声，注意 18、20 小节。11、16、21 小节的切分起过渡作用。23 小节旋律是 13 小节主题倒影发展过来的。整个 A 段其实是四个层次，5-12 小节第一层次、13-16 小节第二层次、17-22 小节第三层次、23-28 小节第四层次，23 小节就变丰满了，变成八度了。24 小节中声部材料很重要，表面看上去是柱式和声的发展，但蕴含的旋律用在了 29 小节中，作为 B 段的主题。这种手法在作曲技法被称为“先现”，B 段的材料也不是突兀的，是第 1 小节 A 段主题去掉降 E，B 段还是抓住 29 小节，是第 1 小节旋律的切割，在情绪上变机警了，节奏上也是新的，也是一种切分，但重音上进行了转移，后置了。B 段刚开始旋律分别在左右手上各呈示了一下，36 小节左手又是 A 段半音的一个切分过渡，左手 B 段主题呈现，左手是半音化。40 小节是前面三小节情绪积累积累，到这达到高潮。半音化因为没有民族性，作为过渡材料使用。41 小节发展过渡句的半音切分材料，是半音切分过渡材料，在这达到前所未有的扩展丰满。低音很低，右手是很高的柱式和弦，这种低音很低的切分节奏在柱式和声第一次出现的 18 小节就有了，42-43 小节旋律持续走低，然后突然再现，进入 A'段，这一再现是从 A 段的第四个层次(23-28 小节)再现的，是最丰满的，所以就是动力性的再现。调性上与 23 小节是一样的，44-49 小节是与 23-28 小节一样的，50 小节是在 5-12 小节原调上再现了。右手旋律上稍作变化，左手加上柱式和弦更丰满了，51 小节加花，加了一串半音阶，然后后面的过渡性材料发展到高点，左手调性却在 C 调上，到高点后反而弱了，越往高越弱。

第二首

单三： A 段(64-79 小节) B 段(80-101 小节) A' 段(102-119 小节)

64 小节是一种故作神秘的动机，其中隐藏着半音线条，第二首标了调号，说明是有调性的，第一首没有调号是无调性的，所以第二首在调性上比第一首感觉更明显更稳定。65 小节是大三和弦与小三和弦的碰撞，这也是追求的一种创作思维。67 小节这个和弦在斯波索宾的和声书里是没有名称的，小大七和弦加了 9 音。主题是在左手 69 小节一半的地方出现的，依然具有的民族五声性，旋律出现的背景是在 65 小节出现大小三和弦碰撞的西方和声的音响下，再配上民族化的旋律，这也是第一首的创作思维。第二首和声上以大三度、小三度结合的原则构成。73-77 小节开始发展，右手和声和左手的旋律都是半音化的进行，第二首作为一个单乐段，是第一首和第二首之间的过渡。79 小节开始运用和声材料发展神秘动机。83 小节右手的旋律是 69 小节左手主题的变体，民族化的材料已经被西方的半音化所同化，在 83 小节变为半音化，88、92、96 小节都是旋律的变化扩展，变为半音化，民族化材料渐渐变淡，西方大小调的感觉出来了，西方和声占了主体。79 小节是第二段（B 段），前面的旋律变化了，右手旋律发展神秘动机和主题，已经没有什么民族化了，左手不再是 A 段的主题，而是成为和声，节奏上也是采用上面右手的节奏，B 段通过几次模进，达到高点 99 小节。101 小节简化再现，把 A 段的大三度、小三度都简化成了纯五度。当它是 E-B、B-F 时离得很远，但倒过来变为 B-F、E-B 时离的就很近，变成了 B-E-F-B，这样就具有五声性了。把之前小三度和大三度的三音去掉后，和声五声性加强了。105 再次出现主题，伴随着右手的神秘动机。第二首演奏的整体感觉应该是一种故作神秘的状态，体现了我当时青涩的感觉，所有的强弱变化都是为了符合这一感觉的。

第三首

单三： A 段(120-152 小节) B 段(153-187 小节) A' 段(188-208 小节)

第三乐章右手织体是半音化的动机，左手的节奏也是切分性的半音化，重音移位，126 小节虽然在音高上跟 122 小节有关，但发展手法很像第二首的神秘动机，128 小节的和声是串联三首作品和声上的重点，在 41、62、75、99、128、196 小节出现过。157 小节的旋律是来自 120 小节旋律的扩展，具有民族特色，120 小节右手旋律根音的动机是来自于第一首的 18 小节右手的旋律。这些不是我特意去联系的，而是由于作曲的技术要求和训练，要求后面的乐段尽可能去带有前面乐段出现过的素材，这种前后统一是专业作曲必须的一种素质，要求前面的素材尽量不放弃，在后面有所体现，使三首乐曲统一起来。第三首的动机要联系 16、120、134、138、110、153 小节半音动机，还有 122、156、159 小节半音动机，再

现是 188 小节，回主题，192 小节的主题旋律与 122 小节在旋法上不同，192 小节也是半音化，198 小节开始不断模进展开，206 小节的和声 G-降 B-升 C-升 F，原来我想写 G-B-升 C-升 F，与三首乐曲的主题和声（出现在 41、62、75、99、128、196 小节）的和声一样的结构，最后 208 小节是需要这种粗暴的音响效果。

三首前奏曲所要表达的情感各是什么？

《三首》是作为习作来写的，一种实验性的作品，当初确实有中西方结合碰撞的理念，当数年后再看这首作品，就是一种表达青春力量的迸发，既不是对爱情的表达，也不是对人生的思考，就是一种对生命的热爱，是一种大的方向。第一首体现一种年轻人敢闯，很具有创造力的，精气神很足，很巧妙、很灵巧，第二首就是描写青涩的男孩，装成熟，故作神秘，第三首就很野蛮，是一种原始性力量的迸发，天不怕地不怕的一个男孩，不懂人情世故。

在《三首》里采用了明显的爵士乐节奏型，请问爵士乐在对《三首》的创作是否有影响？

早先受的是古典乐的熏陶，后来开始听流行音乐、爵士乐，上大学写《三首》的时候正是最迷爵士乐的时候，还正经练过爵士乐，但是怕太耽误时间，主要是怕耽误创作，因为作为中国作曲家，爵士乐的因素如果侵入的太多会影响民族音乐的发展。爵士乐因素对于我的创作素材从开始涉及到贯穿这首作品为止，已经达到巅峰了，已经足够多了，再多就不好了，所以我在《三首》中运用中西结合碰撞的方法正好，后来我对爵士乐也不再研究了，还是专注于研究中国作曲家应该用什么作曲语言去创作。

《三首》的演奏难度在哪？

三首的技巧性都不是太大，所写的每一条，我都是在钢琴上演奏过的，我也可以把技巧写的更难，《浔》就是一例，但技巧性不是我追求的目标。目的是让大家都能去弹，达到演奏效果。这首作品难得是在于达到那种“劲”，我想要的“劲”就很不容易。这首乐曲奔放，是年轻人青春的爆发，乐曲充满着强烈的切分爵士乐的节奏型，切分对于爵士乐来说非常重要。很多女孩演奏时我就明显感到“劲”味不足。我亲自演奏的那个版本（学校内部比赛现场录音），是我追求的初衷。

《三首》为什么会获奖？

中国好多年没出钢琴曲，自出《牧童短笛》，“平湖秋月”以后，现代作品也有不少，但可以让人去弹得却不多。《三首》能获奖也是填补这一空白。从 80 年代到 90 年代，谭盾，叶小刚，陈怡《多耶》在做探索，以原始民族材料作为动机，很多参加金钟奖的作品还仍是追随他们的脚步，现代音乐中的许多作品在学术上是有价值的，但并非有演奏价值。金钟奖

的很多参赛作品都很雷同，没什么特点，都很现代，很不和谐，《三首》的参赛给评委一种耳目一新的感觉，假设现在用《牧童短笛》去评奖，也不一定能得奖，因为太传统了，所以《三首》结合了传统与现代，给人耳目一新之感。《三首》作为必弹曲目，也是因为中国钢琴曲很多年没出过这种新作品了。我这一代年轻作曲家也没写过多少钢琴作品，主要还是以写交响乐为主，可能还是因为跟钢琴作品很难出成绩有关。得益于金钟奖获奖的平台，08年全国都在练《三首》。权吉浩（张帅本科配器老师）所写的钢琴曲《长短组合》也是一首习作，后来参加比赛获奖，收录于钢琴曲集中，渐渐被大家所熟知，然后开始有人研究，所以《三首》也是走的同一条路。

《三首》的获奖对我的创作风格有何影响？

我的风格是没有变的，我主张的作曲理念是要找融合性的点，《浔》既有好听的东西，甚至有摇滚乐的因素。我的经历和一般学作曲的还不一样，从一开始写流行歌曲，什么都写，很多学作曲的就是古典的底子，一点爵士乐、流行音乐、摇滚乐都不听，我什么都听，传统的也听，交响乐、古典的也听，瓦格纳我就很喜欢，现代音乐也听，爵士乐也听，流行歌曲不但听也去写，我甚至还组过摇滚乐队，还开过演唱会，写过整张专辑，还是主唱。我的经历始终都在跨界，所以我的作品始终有一个风格理念：好玩好听，符合现代人的心理，而不是故作深沉，去做一些扭曲的东西。我觉得音乐可以悲伤，但是一定要心向阳光。相对来说，我的作品可听性很强。可听性这个词在作曲界是比较有争议的，很多人的作品写得很现代，就不愿提到这个词，他们认为可听性这个词对于每个人来说都不一样，有些作品我们大众觉得是难听的，在他们看来他们觉得就是好听的，这个我也认同。但是我认为可听性这个词是相对的，大多数人觉得好听的，可听性自然就强。

作者的交响乐作品是否也像器乐作品一样具有可听性？

《年画》是我研究生的毕业作品，是深圳交响乐团做了一场中央音乐学院作曲系博士生专场音乐会，选了五个博士，我博一还没有什么大的作品，就用研究生毕业作品去用，《年画》虽然是现代派作品，但可听性也还是不错的，我音乐的可听性永远是创作考虑的主要因素之一，完全没有旋律性，我是接受不了的。

作者的另一部钢琴作品《浔》在《三首》获奖后又获得金钟奖，此作品与《三首》有何关系？

研一时作品《浔》又获得金钟奖，连续获得金钟奖。两首作品都有相似之处，但《浔》与《三首》相比更成熟，技术难度更复杂，作品更庞大，演奏时间大概需要 12-14 分钟，《浔》

是一首独立的乐曲，单乐章，而《三首》是三个乐章，每一首都很短小，所以《浔》的要求就跟难了，这两首作品以后就是一些乐队作品，还有社会上的一些委约作品。钢琴作品就很少写了，钢琴作品毕竟在作曲层面上是一个既简单又困难的体裁。说简单是因为没有难么多的声部，但是想把它写好就不容易了。

作者学习音乐的历程是怎样的？

我从小学习钢琴，师从时任沈阳音乐学院附中钢琴系主任吕小白老师，读的是普通高中，大学考入沈阳音乐学院作曲系，吕小白老师对我的评价是音乐感觉很好，但手的条件对于钢琴演奏时吃亏的。上高中后开始有兴趣写流行歌，从那时开始想去研究音乐了。高中时主动的特别有兴趣的去写歌，一开始也不知道作曲是个什么，就觉得哼一哼好听的旋律，把它记下来就可以了。然后就试着写了两首歌，自己觉得写得挺好听的，就把自己写的歌拿去给时任沈阳音乐学院作曲系主任范哲明（代表作《祖国赞美诗》），说想跟他学作曲，就把所写的歌给范老师听，范老师觉得写的还不错，比其它一些从来没有学过作曲的人要强，起码是主动想去学作曲，想写点东西，而不是被逼无奈。然后范老师说先带三个月看看，觉得有才能的话，再继续教。刚开始学还是比较迷茫的，心里没底，后来三个月到了，范老师觉得我还是有天赋的，没问题，可以教。范老师要求一个礼拜就要写出一件作品交给他，所以压力从那时起就有了。作曲这一行是很痛苦的，要永远顶着压力，作曲跟其他音乐专业还不一样，比如钢琴专业，在一定程度上，只要你练习就会有进步，而作曲家作曲需要有灵感，每次都不能拷贝自己，比如说这一次你这首作品很成功，但下一次再写就不能写的和这一次一样，肯定做要完全的一次新的尝试，作曲家每一次都是一种创新，一次超越自我的过程，而这种过程势必会带来压力，所以刚学作曲的那三个月，每一个星期都要写一部作品，能不能写出来，对我都是一种考验，但我凭借自己的天赋和努力，还是挺了过来。对于我这种普通高中出来的学生，跟沈阳音乐学院附中作曲系的学生相比，考沈阳音乐学院还是有很大压力的，但是我还是以自己的音乐能力，以第一名的成绩考入沈阳音乐学院作曲系。当时沈阳音乐学院学习环境很好，学术的前沿性地位虽然不及中央音乐学院，但是各方面的硬件条件很好，因为我是以第一名的成绩考入，所以有自己独立的琴房，这在中央音乐学院都是没有的。我在本科五年的学习时间里，天天三点一线，教室、食堂、琴房，每天晚上都要等着管理琴房的师傅催着才肯走，《三首》创作于大二，大五去参赛的，正好这段时间去中央音乐学院师从叶小刚教授，在本科还没毕业时这首作品就获奖了，毕业后又以专业第一名的成绩考入中央音乐学院作曲系研究生，师从叶小刚教授。

家庭环境对作者音乐创作的影响？

因为我的父母也都是文艺工我，当我的母亲还在怀孕的时候，因为无法演出，只有帮着排练，所以我在母亲肚子里就一直受着音乐的熏陶，小时候听得最多的就是舞剧《天鹅湖》和《梁祝》，这两首都是辽宁省歌舞剧院的代表剧目。天鹅湖是西方的，梁祝是中国的。

作曲上的师承关系，中外作曲家对您的创作影响较大，学习的是谁，模仿的是谁，佩服的是谁？

师承关系上，中国作曲家对我影响较大的有，叶小钢、范哲明（沈音的作曲教授）。国外的有艾伦·杰伊·柯尼斯（Aaron Jay Kernis）。大学的时候，也就是创作这首作品的时候，受到巴托克以及爵士乐的影响比较大。因为那个时候我还没来中央音乐学院跟叶小钢教授学习。没有去故意模仿谁，因为虽然那时候我是一个学生，但仍然也以作曲家的心态去进行创作，也就是不能去模仿任何人。但是一定会受到前辈的影响的。我当时的老师，也就是创作这首作品时候的老师，是曹家韵，他是78级的作曲家，是叶小钢的同学，在作品的结构布局等方面给我做了指导。我个人比较喜欢国内的叶小纲和谭盾的音乐。国外作曲家最喜欢的就是艾伦·杰伊·柯尼斯（Aaron Jay Kernis）。

叶小纲老师对作者风格上有何影响？

我觉得很受叶老师风格的影响，叶老师对民族音乐素材在旋法上的处理跟别人不一样，是有他的独到之处的，他对旋律的处理是很强的，旋律很好听。叶老师的一些现代作品在世界上立足，虽然没有他的电影配乐那么好听，那么协和，但他处理旋法（旋律发展的手法）跟别人不太一样，有他独到之处，所以叶老师的学生多多少少受到的影响。我对旋法的处理和叶老师也不完全一样，就像叶老师的学生中，可能有四五个学生的作品听上去特别像叶老师，但我又跟他们不一样，由他个性化的东西，这也是受到叶老师赞赏和认同的，这些还是跟我的经历有关，最终形成我自我的风格。