

山西大学
2013 届硕士学位论文

试论钢琴曲《皮黄》的戏曲音乐元素及其 演奏版本比较分析

作者姓名	李 静
指导教师	张瑞蓉 教 授
学科专业	音乐与舞蹈学
研究方向	音乐表演与教学（钢琴）
培养单位	音乐学院
学习年限	2010 年 9 月至 2013 年 6 月

二〇一三年六月

Thesis for Master' s degree, Shanxi University, 2013

**Try to talk about the piano PiHuang opera music elements
and their play version comparison and analysis**

Student Name	Lijing
Supervisor	Prof. Rui-rong Zhang
Major	Music and dance
Specialty	Music study (piano)
Department	College of music
Research Duration	2010.09-2013.06

June, 2013

目 录



Y2318099

中文摘要.....	I
ABSTRACT.....	III
引 言.....	1
第一章 钢琴曲《皮黄》的创作背景.....	4
1.1 作曲家张朝的简介.....	4
1.2 钢琴曲《皮黄》的创作背景.....	4
第二章 钢琴曲《皮黄》中所采用的戏曲音乐元素解析.....	6
2.1 皮黄腔——京剧音乐简说.....	6
2.2 《皮黄》中京剧板式变化体结构的运用.....	7
2.3 《皮黄》对京剧音乐调式、旋律的取舍与发展.....	13
2.3.1 基本曲调的展开手法——重复与衍展.....	14
2.3.2 基本曲调的展开手法——对比.....	15
2.4 《皮黄》中对京剧板式节奏变换的运用与重构.....	16
2.5 《皮黄》中以模仿京剧伴奏乐器音响来彰显京剧风格.....	17
第三章 演奏家对《皮黄》中戏曲音乐元素的不同诠释.....	19
3.1 演奏《皮黄》的代表钢琴家.....	20
3.2 不同演奏家演奏《皮黄》版本的比较分析.....	20
3.3 不同演奏家对速度、力度和踏板的个性处理.....	23
结 语.....	26
参 考 文 献.....	28
攻读学位期间取得的研究成果.....	29
致 谢.....	30
个人简况及联系方式.....	31
承 诺 书.....	32
学位论文使用授权声明.....	33

Contents

Chinse Abstract	I
Abstract	III
The introduction	1
Chapter 1 The creation of piano music PiHuang background	4
1.1 The composer pile with introduction.....	4
1.2 The creation of piano music PiHuang background	4
Chapter 3 Piano “PiHuang” pasing of opera music elements	6
2.1 PiHuangQiang——Peking Opera music, Jane said	6
2.2 “PiHuang”Peking Opera plate changes the use of the structure.....	7
2.3 “PiHuang” trade-off of Peking Opera music mode,melody and development	13
2.4 “PiHuang”using plate is shaped by different music image of Peking Opera	16
2.5 “PiHuang”imitate opera accompaniment musical instrument.....	17
Chapter 3 Performers of the PiHuang different interpretation	19
3.1 Play the “PiHuang”on behalf of the pianist.....	20
3.2 Comparative analysis of different pianist playing the PiHuang version	20
3.3 Different performers on the processing speed,strength and pedals personality ...	23
Conclusion	26
References	28
Research achievements	29
Acknowledgment	30
Personal profiles	31
Letter of commitment	32
Authorization statement	33

中 文 摘 要

中国作曲家张朝创作的钢琴作品《皮黄》，以京剧音乐元素和现代专业作曲技法相结合的创作理念，谱写出了一首具有强烈民族特色的时代作品。作品不仅创作手法独到、新颖，而且文化背景深厚、内容深邃，是一首成功而且难得的中国钢琴作品，具有重要研究价值。

本文共分为四个章节的内容：

“引言”，概述了本课题的研究价值、研究动态和研究内容，使课题的定位始终建立在前人成果的基础上进行研究；

第一章，通过解析作曲家张朝及《皮黄》的创作背景，来为下一章进一步分析研究做好铺垫，并试图从中反映《皮黄》成功存在的必然性；

第二章，主要对作品《皮黄》中的戏曲板式结构运用、旋律特点、节奏节拍、和声调式、模仿伴奏音响进行分析研究，来探析其中运用的戏曲音乐元素；

第三章，对钢琴曲《皮黄》的三个演奏版本，即张朝、李云迪和沈文裕的演奏进行比较，试图寻找《皮黄》演奏中“恒”与“变”的多种演奏因素。

《皮黄》在对传统音乐的继承不仅仅只是形式或元素上的模拟，而是在提取中国传统文化的语言精神之后，以其整体艺术的理念铺就而成的，所以他的作品是民族的。

《皮黄》在演奏家（包括作曲家本人）的诠释中呈现的“恒”“变”规律，也是中国儒道思维在作品中的体现。无论是演奏家，还是钢琴学习者，要把握好《皮黄》的音色变换、节奏伸张等音乐处理，只有体悟到传统音乐的思维哲理，才能够较为客观的、科学的来表达音乐，演绎中国的交响。

关键词：钢琴曲《皮黄》；演奏版本；戏曲元素

ABSTRACT

Chinese composers Zhangzhao "PiHuang" with creation of the piano works, with elements of Peking Opera music and modern composition techniques combining professional creation concept, compose the song era works with strong ethnic characteristics. Works not only writing style unique, novel, and deep cultural background, content, depth, is a successful and rare Chinese piano works, have important research value.

This article altogether is divided into four chapters content:

The first chapter "introduction", outlined the research value of this topic, the research dynamic and research content, make the subject position has always been built on the basis of predecessors' achievements are studied;

Chapter 2, by parsing the composer and the PiHuang pile with the creation of the background, to do matting for the next chapter further analysis research, and tries to reflect the PiHuang success exists inevitability;

In the third chapter, mainly works on the PiHuang drama plate structure with characteristics, melody, rhythm and beat, harmonic mode, imitation of music sound analysis, to analysis the application of opera music elements;

Chapter 4, for piano "PiHuang" played three versions, namely Zhangzhao, li Yundi and Shen Wenyu performance comparison, trying to find the PiHuang play" constant "and" change "in a variety of performance factors.

PiHuang on inheritance of traditional music is more than just form or on elements of simulation, but after the extraction of the language of Chinese traditional culture spirit, with its overall artistic concept of paved, so his work is a national, is the world.

PiHuang in player (including the composer himself) appearing in their interpretation of" constant "law of" change ", is also the Chinese Confucianism thinking embodied in the works. Performers, or piano learners to grasp the PiHuang timbre transformation, stretching and dealing with

music, rhythm, only connect to the thinking philosophy of traditional music, can more objective and scientific to express music, symphony in China.

Key words: Paino PiHuang; Play version; Drama elements

引 言

在中国，钢琴的引入与发展至今已有百年的历史，它的发展前景是不可估量的。在当下，钢琴受到越来越多的关注与青睐，无论是作曲家、演奏家还是听众，都不同程度的促动了中国钢琴艺术的发展。自钢琴传入早期，中国的作曲家们就已经开始思考如何创造出具有中国特色的钢琴曲，经过几代人的努力、改革和创新，中国的钢琴作品也小荷尖尖、初露特色。尤其是将中国戏曲艺术与西方钢琴创作技法结合在一起的具有中国特色的钢琴作品，这种中西结合的艺术形式拓展了钢琴在中国的发展空间，为钢琴音乐的创作提供了广阔的艺术平台，同时也为这件西洋乐器注入了新鲜血液，弘扬与发展了中国传统音乐，使得更多的中外听众来了解与熟悉中国音乐。

戏曲在我国具有非常高的艺术地位，它是“集多种艺术门类于一身的高度综合性艺术，戏曲音乐是其中不可或缺的一个门类。一方面，戏曲音乐在特定的历史发展过程中，与戏曲艺术中其它综合因素相互依存、相互融合而成熟发展起来的。一方面，戏曲音乐是相对独立的，有非常高的审美价值。”^①作为我国传统音乐的瑰宝之一，它融合发展了本民族优秀的音乐成果，由许多音乐元素构成，如板式、唱腔、曲牌、念白、锣鼓节奏等等，这些都成为了我国钢琴音乐创作的源泉。我国作曲家也曾积极的从戏曲音乐中获取创作灵感，运用到我国钢琴音乐中，创作出具有中国传统戏曲风格的钢琴音乐作品。

然而，中国钢琴作品中具有中国传统戏曲风格的作品少之又少，文革时期的钢琴伴唱《红灯记》，它是钢琴与戏曲的首次结合，也是音乐领域上钢琴与京剧唱腔的第一次结合，在当时不仅轰动一时，而且摆脱了中国钢琴艺术的厄难，为以后创作出具有中国戏曲风格的钢琴独奏曲打下了坚实的基础。戏曲音调在钢琴作品中的运用具有多样性，如倪洪进创作的《钢琴练习曲四首》，它是直接用京昆曲牌为材料的戏曲音调或者是根据戏曲音调为特点来创作的，用来解决手指技术的钢琴练习曲；又如王建中创作的钢琴改编曲《百鸟朝凤》，它是根据同名传统民间唢呐曲改编而成的，作品中的第二段音乐取材于豫剧，主要流行于河南、河北、山西、陕西、安徽、山东等地；还有谭盾创作的钢琴小品《看戏》，它取材于湖南花鼓戏《刘海砍樵》，是用戏曲节奏贯穿于作品中而创作的；奚其明创作的钢琴曲《湖南花鼓》，是由花鼓戏流行的地区湖南民歌音调创作的；还有吸取戏曲音乐结构的作品，如黎英海创作

^①蒋菁，《中国戏曲音乐》，北京：人民音乐出版社，2008年5月第18页

的钢琴改编曲《夕阳箫鼓》，运用了中国传统戏曲的散体结构；但是将京剧因素与钢琴创作结合很好的独立完整的作品还是为数不多的。直到在 2007 年第一届“帕拉天奴”杯中国音乐创作（钢琴作品）大赛上一曲具有中国戏曲特点的钢琴作品《皮黄》脱颖而出。

2007 年 6 月，在我国九大音乐院校和海内外作曲家及其钢琴家的大力支持下，我国第一次为钢琴作品举办的第一届“帕拉天奴”杯中国音乐创作大赛，赛事经历了三个月，一共收录了来自海内外中国原创钢琴作品 381 部。大赛夺得一等奖的是一曲独具京剧风格的钢琴作品《皮黄》，它是由中央民族大学音乐学院张朝教授于 1995 年开始创作的，历经十年的磨练创作的一首描写自身成长历程的独奏曲。作曲家借鉴了戏曲板式变奏手法，采用了京剧中的西皮和二黄的唱腔音调，用中国传统调式特点和中国传统音乐的即兴性特色，描绘出一幅纯净典雅、质朴无华，充满丰富情趣的中国戏曲场景。作品不仅是创作意念新，而且音乐也非常具有浓厚的文化背景和内容，同时它也是将京剧因素与钢琴创作结合很好的独立完整的为数不多的钢琴作品之一，作为钢琴学习者，也很少见到有如此具有京剧韵味的钢琴作品，因此，具有重要研究价值。

钢琴作品《皮黄》是比较新的中国创作作品，因而，关于《皮黄》的专题学术论文非常少见。笔者通过资料收集和研读，已知的研究资料有：谭娜著《钢琴曲〈皮黄〉的音乐特征与演奏处理》是武汉音乐学院硕士学位论文（2006 年 6 月），这篇论文主要是对其作品的音乐特征、演奏难点以及作品中所包含的历史文化的具体分析。方禾著《张朝十年“唱”皮黄》出自《音乐周报》（2007 年第 25 期）和崔锦兰著《成长的感悟》出自《中央民族大学学报：哲学社会科学版》，这两篇文章主要是从作品的音乐形态和表现手法等方面具体分析的，又分析到作曲家是如何借鉴运用皮黄中的音响和表现力，如何模拟中国传统戏曲效果的。

安鲁新著《评钢琴曲〈皮黄〉的创作特色》出自《人民音乐》（2008 年第 1 期）和杨慧著《试论钢琴曲〈皮黄〉东西方音乐融合之美》出自《钢琴艺术》（2011 年第 8 期），这两篇文章主要是有关钢琴曲《皮黄》的总体评价，还有对作品的创作特色进行了总体分析。赵瑾著《张朝钢琴曲〈皮黄〉的演奏与欣赏》出自《钢琴艺术》（2010 年第 9 期）主要是记录整理了有关作曲家的访谈记录，对作品的演奏处理做了具体说明。

本文主要对钢琴作品《皮黄》的创作背景，以及对作品的戏曲音乐元素进行剖析，对它的板式结构、旋律特点、节奏节拍、和声调式、模仿伴奏音响进行分析研

究，探析其中的戏曲音乐元素，来说明作曲家是如何创造性的借鉴与理解中国传统音乐文化的，如何更好的在钢琴上展现出丰富的演奏效果的。还有对张朝、李云迪、沈文裕三位演奏家的演奏版本进行比较研究，首先说明了演奏家的生平及演奏特点，其次对作品的具体演奏即演奏思维、节奏、触键、音乐情绪等方面进行分析说明，最后对作品的三个演奏版本进行对比研究，从速度时间、力度方面及踏板运用三个方面来比较分析。通过对《皮黄》的研究，有助于让人们了解传统文化与现代技法的深层融合，启发更多的人们借鉴运用中国传统音乐文化，创作出优秀的具有中国民族风格的钢琴音乐作品。有助于演奏者对这部作品的正确理解和准确演绎，让世界了解具有浓郁中国民族风格的钢琴音乐，有利于建设中国钢琴艺术学派。

第一章 钢琴曲《皮黄》的创作背景

1.1 作曲家张朝的简介

张朝，国家一级作曲家，北美《世界杰出华人音乐家》杂志入选者。1964 年出生于云南南部少数民族最集居的红河地区，回族人。自幼跟随父亲张难教授（当代作曲家）学习钢琴，同时间断性的接受过周广仁先生和朱工一先生的指导。

1978 年考入云南省艺术学校，跟随叶劲松教授学习钢琴。1983 年考入中央民族大学音乐学院作曲系，跟随夏中汤教授，1985 年攻读钢琴第二学位，跟随向世钟教授。1997 年考入中央音乐学院研究生班，跟随著名作曲家郭文景教授。现任中央民族大学音乐学院教授、作曲教研室主任、硕士研究生导师，北京“四个一批人才”获得者。

1983 年，第一届“聂耳音乐周”音乐会，张朝演奏了钢琴作品《海燕》和《诙谐曲》，这两部钢琴作品是张朝在 16 岁创作的，同时受到了著名音乐家王震亚先生的赏识，这一年《诙谐曲》发表于《音乐创作》。张朝的创作思想追求民族性和个性相结合，音乐风格追求本真自然，他认为“通往音乐天堂的路只有一条，那就是心路”。他的创作广泛，涉及各种音乐体裁，有钢琴曲、室内乐、民族器乐、交响乐、舞剧、歌曲、音乐剧及大型广场艺术音乐等多种形式的音乐作品，其作品多次在国内外获奖，如钢琴协奏曲《哀牢狂想曲》被入选人民出版社，被作为中央民族大学“211 工程”科研项目；室内乐《山晚》获得台湾第一届“新原人”世界华人音乐作品甄选第一名；电子音乐《春嬉》获得日本国际电脑音乐作曲大赛特别奖；舞剧《草原记忆》获得中宣部“五个一”工程奖；钢琴独奏曲《皮黄》2007 年获得第一届“帕拉天奴”杯中国音乐创作大赛一等奖；钢琴曲《滇南山谣三首》和无伴奏合唱《春天来了》分获第二届和第四届中国音乐“金钟奖”等。近年来应邀为国际钢琴大师李云迪《红色钢琴》第一张中国作品专辑作曲及任监制。除此之外，张朝还担任音乐总监和作曲，即大型广场晚会《第四届东亚运动会闭幕式》、《第十一届世界青年田径锦标赛开幕式》、《第六、七届全国少数民族运动会开幕式》等。任编剧作曲导演的有：大型民族音乐剧《甘嫫阿妞》。任音乐制作人的有大型民族舞剧《草原记忆》等。传略及作品被载入《中国交响音乐博览》辞书和《中国音乐家辞典》。

1.2 钢琴曲《皮黄》的创作背景

《皮黄》是作曲家于 1995 年创作的一首钢琴叙事曲，采用了京剧的板式结构、中国传统戏曲声腔“皮黄”的音乐元素，与现代创作技法相结合，创作的一曲叙说

作曲家自身成长经历的钢琴作品。作曲家追求直接的亲身体验和间接的阅读文学作品产生共鸣，强调自然本真的音乐风格，讲述了作曲家童年在云南滇池边的生活景象，描述了滇池、昆明大观楼的壮丽景色，反映出作曲家追求宁静的大自然和心灵自由的生活状态，同时他自幼追求光明，非常愤慨中国的旧社会封建体制，又非常敬仰、仰慕和同情中国历史上的英雄人物，写出了历史英雄人物的悲惨遭遇、爱国精神和民族气节。

随着作曲家的年纪不断见长，他就开始喜欢追忆往事。少年时的美好情景历历在目，作曲家从小生活在云南省南部少数民族最集居的红河地区，在他十三岁时要去昆明艺校上学，离开了从小生活的红河地区，这是他第一次离开父母，独自一个人生活。这时对于他来说，离开从小生活的地方到一个完全陌生的新环境，自己掌握自己，完全是一种全新的感觉。那时作曲家的学校在滇池旁边，滇池的水很清很美，在教室、琴房都可以看到滇池，非常美。作曲家非常热爱大自然，几乎每天去滇池那边玩、游泳，非常有意思，这是作曲家的一段回忆不尽、非常天真快乐的孩童时代，这些美好回忆促成作曲家创作《皮黄》的最初灵感，作品开始的原板段就是在讲他的少年幻想。

京剧音乐及京剧中的念白对《皮黄》的创作影响也很大。作曲家在一次采访中讲到对作品中慢板段落的理解，他认为这段在演奏时可以放一段念白，这是一副在昆明大观楼，毛泽东最欣赏的天下最长的长联，这是在思考，要非常宁静，在后台可以请一个专业京剧人员来念白，（上联）五百里滇池，奔来眼底，披襟岸愤，喜茫茫，空阔无边……（下联）数千年往事，注到心头。把酒凌虚，叹滚滚英雄何在……。这部分念白，声音独特，像似远远飘来的，是一种南腔北调的具有音乐性的朗诵。

中国历史文化英雄人物性格对作曲家创作《皮黄》的影响也很大，如在《水浒传》中的林冲遭人陷害，被迫上梁山，经历了从忍让到反抗的过程时所彰显的英雄人物性格就对作曲家的触动很大；还有爱国将领岳飞的精忠报国的精神，也令他钦佩，后来遭人害死，作曲家为此感到愤慨与同情。作曲家就把这辗转曲折的情节通过《皮黄》叙述出来，表现出这充满戏剧性的变化。

第二章 钢琴曲《皮黄》中所采用的戏曲音乐元素解析

《皮黄》是作曲家采用中国传统戏曲声腔“皮黄”——京剧的音乐元素、京剧的板式结构，与现代技法相结合创作而成的。

2.1 皮黄腔——京剧音乐简说

皮黄腔是西皮腔与二黄腔的合称。一般认为，西皮来源于北方梆子腔系统的秦腔，形成于湖北，是在清代中叶的西秦腔和山陕梆子沿汉水流域传入襄阳一带，与当地音乐方言相结合，产生了独具一格的襄阳腔。西皮的旋律高亢、挺拔，跳进较多，具有北方音乐的刚健挺拔、高亢激越、嘹亮宽广、轻盈活泼的音乐风格特征。二黄腔的来源比较复杂，至今尚无定论。一般认为，它起源于安徽，由当地的“吹腔”和“高拨子”发展而来。它的旋律具有深沉细腻、流畅稳健、委婉结实、浑厚低沉等特征，具有南方音乐特征。随着历史的发展过程中，西皮和二黄结合发展，吸取了昆腔、高腔、梆子腔等腔调，在北京形成了京剧。

1790 年秋为庆祝乾隆八十大寿，四大徽班进京献艺（三庆、四喜、春台、和春合称为四大徽班），使得皮黄腔的影响迅速扩大，同时也为清末京剧的形成奠定了基础。

京剧是我国影响最大的全国性戏曲剧种之一，但京剧的历史与其他古老剧种相比，并不算太长，从基本形成至今，约有二百多年。它是一种综合艺术，包含有音乐、文学、表演、舞蹈等艺术形式；它通常由四部分组成，即唱腔、念白、曲牌、打击乐。京剧属于板腔体，它的曲调基本样式有两种：一是西皮原板、一是二黄原板。其余慢板、快三眼、二六、流水、快板以及反二黄、反西皮等，都是从这两种原板的基本样式中变化而来的。变化的形式之一是在节奏上予以伸缩，由此派生出各种不同的板式，如原板是 2/4 的节拍形式，而慢板是将原板伸长放慢一倍的 4/4 节拍形式，快板大致是原板紧缩加快一倍的 1/4 节拍形式，散板则是将原板去掉节奏散化而形成。变化的形式之二是在曲调上予以转调移位处理，产生出与皮黄正调的结构形式颇为类似的反调唱腔和各种不同落音的唱腔句法变化。

京剧板式的组合运用，有一种程式性的转接次序，常见的情况是：导板——回龙——慢板——原板——二六——快板——散板。当然，京剧的板式组合并没有一个固定不变的公式，任何唱腔的板式转换方式及层次安排，都是从内容出发的。

京剧音乐，包括唱腔和器乐伴奏两部分，唱腔是塑造人物音乐形象的主要手段，器乐伴奏是起绘景升情、以景托情的作用。京剧二黄唱腔的起落都在强拍上，叫做

板起板落。其旋律多在 sol、re 两音周围进行，以 re 音为主，sol、la 音为骨干，曲调多级进，节奏平稳，曲调舒缓、流畅、深沉，擅长表现忧郁、感叹、悲愤的情感。在为二黄唱腔伴奏时，主要伴奏乐器京胡的定弦为 sol、re 弦。京剧西皮唱腔的原板、慢板是眼起板落，其它板式多是板起板落，板式与二黄基本相同，传统的板式有二六、流水、快板等。其主要伴奏乐器京胡的定弦为 la、mi 弦。唱腔曲调刚劲、高亢、活泼，旋律线的起伏大，多做跳进，常有大跳。节奏多切分，跳荡活跃，使整个唱腔显得有棱角，听起来清新明快，与二黄的低沉婉转迥然不同。京剧唱腔对板式、节奏及速度的安排是简繁有度、疏密适中的，既有利于音乐对比性的发展和主高潮的突现，也有利于人物情感的抒发。

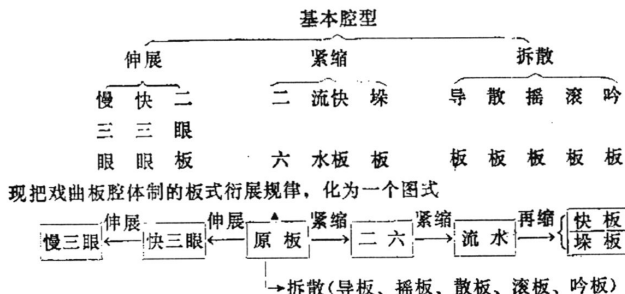
京剧的伴奏，称之为场面，有文场、武场之分。文场伴奏乐器有京胡、京二胡、月琴和三弦等；武场伴奏乐器有鼓、锣、铙、钹等，它是京剧伴奏中的灵魂，它通过节奏、音量、音色、速度等变化对比来控制节奏，用来表现出戏剧中的矛盾冲突和渲染出舞台气氛。

2.2 《皮黄》中京剧板式变化体结构的运用

板式变化体和曲牌联套体构成了中国戏曲音乐的两大结构体系。板式变化体起源于梆子系统，它是以一对上、下乐句为基础，用各种不同的板式联结在一起，表现出各种不同的戏剧效果，以构成整场戏或整出戏音乐的陈述。在京剧板式中，原板是一种很重要的板式，戏曲音乐中的流水、散板、慢板、中板、快板等不同板式，都是在原板的旋律和节奏上的不同变化，变化呈现出的共性特征是速度的逐渐变化。中国现代作曲家的很多作品就借鉴了戏曲板式的渐变速度布局，将不同的速度按照一定的规律进行布局，表达出不同的戏剧情绪。

这种随情绪起伏不断调整速度的节奏形式，继承了中国传统音乐通过逐渐流动的单线条旋律，来不断渗透人们内心深处的美学内涵。

京剧各类唱腔，皆用三种手法派生出各类板式。如图：



作曲家张朝在他的《皮黄》创作中，富有逻辑性的将板式变化这一传统音乐元素贯穿运用于整首乐曲中。全曲由 10 段音乐组成，是以原板为中心，在原板的基础上形成相互联系的 10 个小段落，即导板、原板、二六、流水、快三眼、慢板、快板、摇板、垛板、尾声。乐曲除了尾声，其它的段落都借鉴了京剧皮黄腔的板式结构。作曲家为了突显乐曲的每个变奏段落的有序性和逻辑性，他在乐曲的板式变奏中融合了许多西方音乐结构思维，在作品中可以看到中西音乐文化的相通之处。如乐曲中的导板，就像是钢琴奏鸣曲的慢引子；乐曲中的二六、流水、快三眼，就相当于具有带再现的单三部曲式结构，相当于第一乐章；而乐曲的慢板段落就相当于第二乐章；最后乐曲的快板、慢板、垛板，也相当于一个三部曲式结构，相当于第三乐章，全曲形成一个快——慢——快的三个乐章的套曲速度布局。^①

下面对京剧板式变化体结构在《皮黄》的运用依次做一分析：

“导板”为乐曲的引子，作曲家在乐曲的开始，就用颤音和倚音来模仿戏曲润腔的音响效果，把浓厚的京剧音乐色彩展现的栩栩如生。自由、远距离同音旋律以及长大的琶音增强了意境描写，展现出中国传统演奏追求“清”、“微”、“淡”、“远”的思想（见徐上羣《溪山琴况》）。给听众创造出一种空灵虚幻的美妙景象。值得注意的是，引子中所使用的种子音调为“原板”音调的第一句开始音调，伴奏既具有民乐小合奏的浓缩配器效果，又不乏钢琴化织体。

谱例：



自“原板”进入了主题段落，此段落既是全曲的基础，又是作曲家对童年回忆的描写。这段为西皮旋律风格的，带补充的平行双句体结构，每乐句由类似对话式

^①安鲁新著，《键盘上的戏曲之灵——评钢琴曲《皮黄》的创作特色》，《人民音乐》2008 年第 1 期

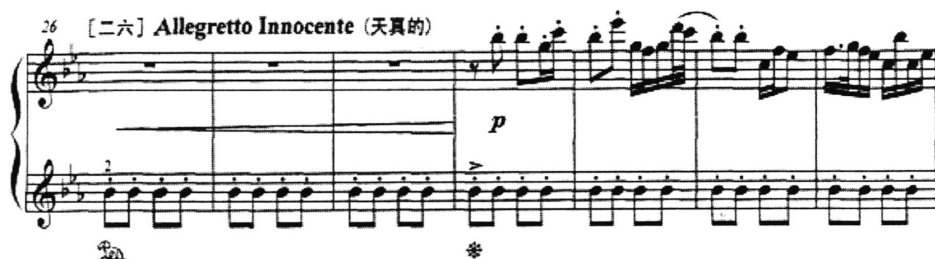
的分裂结构组成，其中高音区的声音效果很像古琴音色，但这种音色却是用来表现童年回忆的，因此，悠远的回想中似乎多了许多复杂的联想。音乐作曲家用发自内心的优美朴实的戏曲旋律和简单的伴奏织体以及纯净的和声，呈现出儿童纯洁无邪的天性，描述出作曲家童年时代对世界的感知，以及对美好未来的憧憬。作品悦耳、和谐，无时无刻都在体现京剧音乐的歌唱性和抒情性。

谱例：



第一部分即二六、流水、快三眼，都是把原板稍加紧缩，产生的板式变奏。这部分不同于主题的恬静与抒情，它是描写作曲家的少年时代的，作品的旋律是运用了原调的五声音阶，它的低声部采用了频繁转调的无声旋律片段，构成了复合调性，从而凸显出了和声色彩，表现出传统戏曲音乐的非平均律音响效果，暗示出少年面对新奇世界犹如平静的湖水荡起层层微波的内心感受。整体要表现出一种活泼、跳跃的音乐性格以及热烈、明朗的音响色彩。

二六，是西皮腔独有的板式，它的旋律行腔、调式、节奏规律，基本与西皮原板一致，但二六的板式节奏较紧凑，常用于叙事，易使剧情得到快速发展。在作品中，二六起一个承接音律的作用。作曲家在低声部安排了一段模仿板鼓音效的跳音伴奏，干脆简单；运用高声部的核心三音（G、降B、C）贯穿于旋律中，模仿京胡；同时还有音乐材料的重组，速度的加快、乐句的急促和背景的跳跃，尽显出活泼和欢跃的民间传统音乐，从而表现出作曲家幼时在云南艺校的天真活泼，还有对未知世界的好奇和新鲜。



流水，也是西皮腔独有的板式，中快速节奏，是二六节奏压缩派生的板式，其调式、行腔、节奏特点，基本和二六板式相同，但流水的速度比二六快，富有明朗、流畅的性质，常用于情绪较激动时，一般由原板、二六或摇板、散板转入。作者用它来描写滇池的微风流水及大自然的宁静，突出高低声部横向旋律线条的发展。



快三眼，是由原板的“基本调”通过伸展节拍改变而来，由四二拍改为四四拍，调式、音调、节奏等都保持原板的特征。它是三眼板，由于节奏的改变，演唱速度比原板稍慢，比慢板较快，具有急促叙事的性质。在作品中，旋律是对二六的加花重复，就像是对二六的再现，由于速度过快，作者罕见的安排以 4/8 拍的形式出现，以更快的频率体现人物的精神活力，织体的丰满、节奏的舒展以及气息的宽广再现出主题旋律，从而达到这一部分的高潮表现出作曲家少年壮志、情绪饱满的青年时代。这部分就类似于一个带再现的单三部曲式结构，为作品的第一乐章。

谱例：



第二部分即慢板，它与原板的调式调性、乐句结构、分句结构、音调等基本相同，但是节奏要比原板伸展一倍，唱速要慢1——2倍，节拍由四二拍变为四四拍，它擅长于抒发人物的愁绪和揭示内心饱含的激情。作曲家在这一点运用了新材料，与第一部分形成对比，安排了两段慢板段落，一部分，用低沉的二黄音调在高音区八度属持续音的音响背景上，来表现出一种在大自然中感受的宁静和享受心灵的平和。一部分，节奏频繁变化，有清晰地力度记号，有琶音滚奏，从而使得这一部分突出了音响的薄厚，色彩的浓淡，达到了一种飘忽不定、虚幻缥缈的音响效果。这一部分类似于第二乐章。



第三部分即快板、摇板、垛板，这部分一直保持朝气蓬勃的音乐情绪和强大的音响张力，表现出青年在磨练中逐渐成熟的过程。

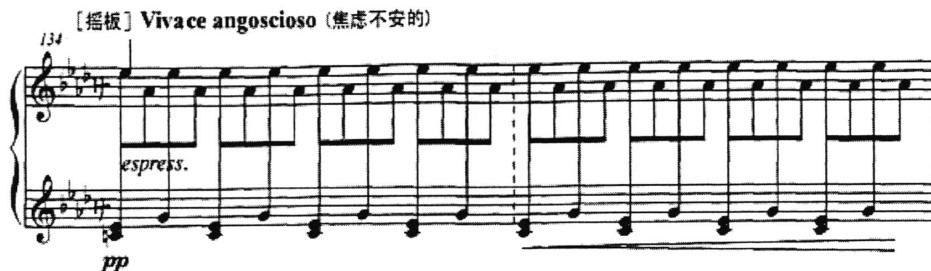
快板，是西皮腔独有的板式，是由流水加快唱速派生而来，富有急促、质问、对答的性质，它与流水在节奏、调式、行腔等特征上基本相似，只是在唱速上不同。作曲家采用了二黄音调的变奏，丰富的和弦和充满戏剧的音响效果以及快板的速度，构成了强大的音乐动力，展现出作曲家激昂、有抱负、求上进的青年时代。

谱例：

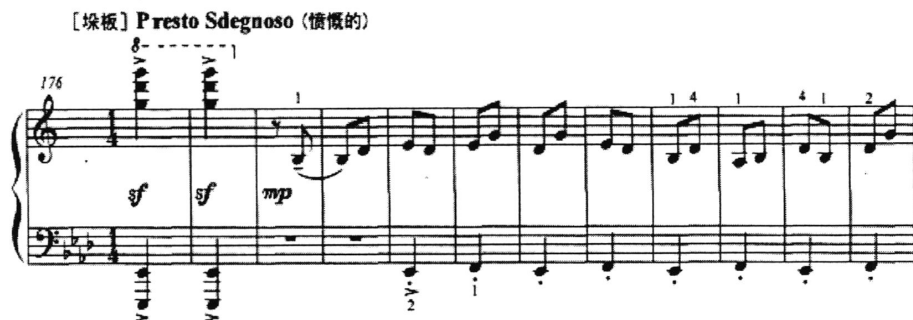


摇板，是在原板基础上拆散而成，它在于锣鼓及文场伴奏，都要有板。这一部分是全曲最具鲜明色彩的乐段——“紧打慢唱”段落，最擅长表现激动或紧张的情

绪。这一部分的上下句每个分句的落音与原板相同，只是在原板结构上散化了。还使用了小二度，更好的表现出模仿打击乐的尖锐音响，营造出一种林冲夜奔梁山紧张激动、焦虑不安的心情。



垛板，是由流水加快唱速派生而来，富有急促、质问、对答的性质。它融合了二黄与西皮两种音调，节奏鲜明，运用了复合调性，高音快速的旋律与固定的低音规律，表现出作曲家对英雄人物的不平遭遇的控诉和争辩，产生出一种强大的动力与极具张力的感情色彩。



尾声，作曲家突破了严格的戏曲板式结构，添加的段落，运用了多线条的复调手法，四条旋律融合、碰撞、独立发展，丰满的多声部织体，在快速的上行中华丽地结束全曲，表现出英雄人物岳飞的雄伟气势。



《皮黄》是一部中型作品，在中国戏曲中，各种不同的板式变奏情绪比较大，戏剧性也非常强烈，作曲家对作品的理解就是作品的结构越大，它的内容就应该越丰富，戏剧性也应该更强烈。因此，作曲家采用了戏曲板式的戏剧性用来替代西方奏鸣曲的矛盾冲突，构成了一部以戏曲板式结构为主体的曲式结构。作品结构内部体现的是一种中国传统音乐板式——变速原则，这种原则主要是通过速度不断变化形成了不同的板式结构，把不同的板式联结在一起就形成了一种以速度为主要结构因素方式。作品的宏观速度布局则是建立在快——慢——快的框架中，作品采用了散起、入板、渐变加速、变慢、加速、催速，一波三折，这种弹性变速在作品中无时无刻不在体现，如二六到流水再到快三眼，慢板到快板再到摇板，一气呵成，如行云流水，气韵贯通；转板过渡之间也不形成明确的划分，充满弹性，^①作品的弹性变速不同于西方曲式结构、西方变奏思维，而是具有中国传统戏曲音乐神韵的。西方变奏曲式基本上有两种类型，一种是严格变奏，另一种是自由变奏，无论是哪种变奏都是按照一定的规律和模式展开变奏，是一种理性思维发展，而中国音乐的变奏原则是强调线条的自由流动，常用渐变的方式表示对比，情绪上逐渐升华，而段落之间缺少强烈对比，这种板式变化组合，是中国人们所熟悉的，也是西方人特别感到新奇的，独具有中国韵味的。

2.3 《皮黄》对京剧音乐调式、旋律的取舍与发展

钢琴曲《皮黄》在音乐的展衍递变中，对于调式、调性的安排也富有中国特色。

导板为全曲的引子，以纯正的京腔音调降 E 宫调式、自由的节奏展开音乐的序幕。作品的原板到快三眼的基本曲调，基本上是以原板的上句（8——11 小节）和下句（12——15 小节）为基础的。它的曲调取材于西皮的音调，它的旋律建立在 mi、do、la、sol 为主，左手伴奏为 la、mi，旋律活跃轻快，节奏眼起板收，基本符合西皮曲调的特征。

原板，是戏曲板式变奏的基础，速度徐缓，复乐段结构，以降 E 宫调式的西皮风格的一问一答旋律，一种悠然自得之感。接下来是作品的第一部分，三次板式变化，即“二六”、“流水”、“快三眼”。二六为 F 商，是对原板旋律的变化，采用降 E 宫调式的属，进行持续模仿板鼓音的节奏，以降 E 宫调式开始，后转到 F 商调式结束。其后的器乐化拖腔是为了更自然的过渡到流水板式，同时也增添了一些生动和轻盈的感觉。流水为 A 商，与二六形成对比，是全曲第一次转调，以 A 商调式为主

^①安鲁新著，《键盘上的戏曲之灵——评钢琴曲《皮黄》的创作特色》，《人民音乐》2008 年第 1 期

导,旋律明快流畅。快三眼为降B 徵调,是对二六旋律的加花重复,以降E 宫调式开始,后转到降B 徵调式结束。速度更为活跃,力度加强,使音乐充满紧张和动力感,产生了乐曲的第一个戏剧性高潮。

一段戏剧性矛盾冲突之后,慢板从容地翩翩而来。慢板,是围绕降re 为主音的二黄音调,是乐曲的第二次转调。乐曲从降G 宫系统的降E 羽调式开始,之后转入E 宫及C 徵调式结束。这一部分的频繁转调给乐曲带来了无限动力。片刻的宁静后,迎来了更强烈的戏剧冲突,即乐曲的第三部分,“快板”、“摇板”、“垛板”,迎来了全曲的高潮。快板,二黄音调的变奏,第一句(102—110 小节),以A 徵调式开始,转到B 羽调式,属同宫系统。第二句(111—133 小节),它是第一句的上三度模进,以升C 徵调式开始,转到升D 羽调式结束。此段的一句一转调式,给全曲营造了不稳定之感。

进入摇板,二黄音调的第二次变奏,以F 羽调式为主导,与快板形成强烈的对比,摇板擅长表现比较紧张或激动的情绪,最后以减五度加增五度极不协和的音响,富有戏曲特色的锣鼓段落,创造出乐曲的高潮。垛板,是以G 宫和降E 宫调式为主导,它融合了二黄和西皮的音调,这段既是对快板二黄音调的再现,也是对西皮音调的重温,以达到首尾呼应的效果。尾声,返回到以降E 宫调式为主导,对西皮原板音调进行了再现,从而进一步强调了首尾呼应的作用,总结全曲。

2.3.1 基本曲调的展开手法——重复与衍展

重复,是音乐艺术的重要表现手段之一,而戏曲“基本调”的主要展开手法也主要是变化重复。它主要是用于分句、乐句、乐段之间以及在生、旦腔之间,正、反调之间和各板式的产生衍化等。从广义上说,变化重复还应用于各种不同剧目和不同人物的唱腔中,例如:一样的西皮或是二黄,可用于古代历史人物诸葛亮,肖恩;也同样可以用于当代英雄人物方大来,节振国所唱等等。

乐句重复衍展,是皮黄腔的主要衍展规律,二黄主要是用于上句同上句、下句同下句的变化重复。而西皮一般都是下句模拟上句(节奏或旋律)再现。

1、分句的重复衍展

分句的变化重复,是西皮腔构成乐句的重要手法。比如:作品《皮黄》中的原板,第一、二句(8—15 小节)和第三、四句(16—25 小节),第三、四句基本是第一、二句的变化重复;还有快板中的第一句(102—110 小节)和第二句(111—133 小节),第二句是第一句的上三度模进,也是一种变化重复。

2、乐段的重复衍展

在皮黄腔中的运用也非常广泛，同时也构成了板腔体剧种曲式的重要特征。如一段的上、下句的基本段落，以不断变化再现的方式，重复再现了这一段落，突出了叙事与层层递进的情感变化。比如：作品《皮黄》中的二六和快三眼，快三眼就是二六的加花重复。

戏曲“基本调”的最小构成单位，是一个乐型，以这个乐型发展为乐句，乐句又扩展为“对应”上下句；最后，这个“基本调”对应的曲式，扩大成为一切大型曲式的最基本结构。类似于作曲家在旋律创作上，并没有完整按照“西皮”和“二黄”的腔调，对其核心腔调进行提炼，作曲家利用“原板”的 G—降 B—C（主指音程关系）三个音作为主导动机，并用此来布局作品的音高组织。这三个音表面上看不明显，但却隐藏在曲子中，渗透在和声中，动机反复出现，就像作曲家的童年回忆一样反复浮现，主宰全曲，同时作曲家还运用了装饰音来表现出腔式的旋律特点，使得作品既非典型的京剧音乐，也体现出具有新特质的戏曲风格的钢琴音乐。

2.3.2 基本曲调的展开手法——对比

运用事物发展的“对比统一”规律，戏曲唱腔，用了大量“重复”手法，还常运用调式、调性、旋法、节奏等对比方法，给予唱腔带来发展动力，会造成唱段、乐句还有各分句之间的调式调性的变化，用来描写环境、人物间的细腻情态变化与发展。

1、段与段间的调式交替：

戏曲的一段唱腔中，乐段之间，会因词义的情感表达不同，要用不同的调式来展现，因此而形成了调式的交替。但调性最终要统一或在新调上终止，满足于音乐美学的对立统一规律。同宫系统中，比如：作品《皮黄》的二六是采用原板的降 E 宫调式的属上进行，最后在 F 商结束。异宫系统中，比如：作品《皮黄》的流水是全曲第一次转调，以 A 商调式为主导，与二六形成对比；慢板是从降 G 宫系统的降 E 羽调式开始，之后转入 E 宫及 C 徵调式结束；还有摇板以 F 羽调式为主导，与快板形成强烈的对比。

2、不同腔系的调式交替：

运用西皮和二黄等不同腔调进行调式对比，可以带动京剧唱腔发展的动力，两种唱腔在不同唱段中的变换运用，大大开拓了京剧唱腔的表现力。如：作品《皮黄》中，从原板到快三眼都采用了西皮音调，从慢板开始转为二黄音调，再到垛板又融了西皮和二黄音调，可以说是全曲贯穿了西皮、二黄的腔调，无疑成为一部经典的京剧钢琴作品。

因此,可以得出每种调性都是独特的,调性的转变就是在改变旋律的色彩,用鲜明的色彩变化,去刻画每一种人物在不同的环境下所拥有的不同音乐形象。

2.4 《皮黄》中对京剧板式节奏变换的运用与重构

传统音乐中,板眼有规范与规定声音长短与强弱的作用。京剧中,强拍为板,弱拍为眼,例如 4/4 拍,就是一板三眼,第一拍为板,其余三眼为眼;2/4 拍,为一板一眼,第一拍为板,第二拍为眼;还有有板无眼的板式,它表示每一拍都为板,没有眼;还有散板和导板,这种是无板无眼的板式,谱中不划出小节线。

板式是戏曲音乐中的一种特有形式结构,即板眼的组合形式。板式的结构有很多,各种板式可以表示速度、节拍和表情意义,还可以表示它们各自在旋律、结构等方面的多种变化与特点,如有二六、流水、快三眼、慢三眼、快板、摇板、垛板等等。导板是强调功用命名的;二六板,是按强调板数命名的,其上下两句都是六板,共为两个六板,故称二六板;快二六是强调速度命名的;摇板是强调伴奏形式命名的;流水板是强调旋律特点命名的;垛板,一小节一拍,非常之快,很像西方的急板,一般在戏曲音乐里表现急切的情绪,矛盾冲突比较强烈。板式的涵义很宽广,是一个多义词,它不是只表示强弱关系,还会涉及到节拍、节奏、句法、结构、旋律、速度、伴奏形式等因素,这些因素组成在一起的各种形式的总称。

作品《皮黄》中,作曲家利用戏曲板式中的不同板眼组合及频繁的板眼变化表现出强烈的戏剧性效果。其中,导板是无板无眼,也可以称为散板。原板是 2/4 拍,一小节为两拍,一板一眼的形式。二六也为 2/4 拍,一小节为两拍,也是一板一眼的形式。流水本身是一板一眼,一小节为两拍,但是由于乐曲速度过快,造成了一板无眼的音响效果,所以这一段落可以按 1/4 拍来拍打。快三眼是原本一小节是四拍,第一拍是板,其余三拍为眼,但是由于乐曲这个段落的速度较快,所以作曲家在此安排了比较不常见的 4/8 拍。慢板是乐曲节拍变换最多的段落,也是最不稳定的段落,有 2/2 拍、3/2 拍、2/4 拍、2/5 拍、2/6 拍,甚至还有自由拍子,作曲家用这种方式来呈现出乐曲表达的一种飘忽不定的感觉。快板是 2/4 拍,一板一眼的形式。摇板是无板无眼,也可以称为散板。垛板是有板无眼,一小节为一拍,快速的节奏营造出了紧张激烈的情绪。尾声是作曲家另外添加的段落,每小节有四拍,以 1/4 拍为单位。

作品中的引子、慢板、摇板等段落体现了散化节奏的特点,其最大特点为节奏自由、即兴、没有明确的周期性的重音循环。演奏者可以自由创作节奏,音乐演奏

主要靠个人的音乐修养和演奏技巧。例如，引子和摇板是无板无眼的散板，引子部分是无小节划分，这是全曲唯一没有小节线的地方，是按照中国传统音乐节奏思维及表现方式的音乐，用规范的节拍和时值明确告知演奏者和听众，用散化的思维表述有利于音乐风格的表现。

频繁地交替节拍，是这首作品在节拍方面的主要特征之一，在现代音乐中，节拍的设计灵活多样，这种不按统一节拍的构思去组合不同声部的手法被广泛运用，同时也符合了 20 世纪之后的作曲家在音乐创作时偏向在节奏方面的创作趋势。还有中国传统板式给予音乐的这种丰富多元的因素，要比欧洲音乐的节拍所表达的内容丰富的多，例如原板段落，谱上写的是 2/4 拍，在二六和流水段落中，谱上仍是 2/4 拍，只是在快三眼段落，谱上写的是 4/8 拍。在这个例子中，我们明显可以看到中国传统板式在表达中国传统音乐时的长处。

2.5 《皮黄》中以模仿京剧伴奏乐器音响来彰显京剧风格

京剧乐队是由打击乐和管弦乐、弦乐组成的。打击乐为武场，管弦乐为文场。武场包含有板鼓、饶拨、大锣、小锣四种乐器，主要用于武打场面，如打斗场面，策马疾驰等。文场包含有京胡、京二胡、三弦、月琴四种乐器组成，其中三弦、月琴是弹拨发声。

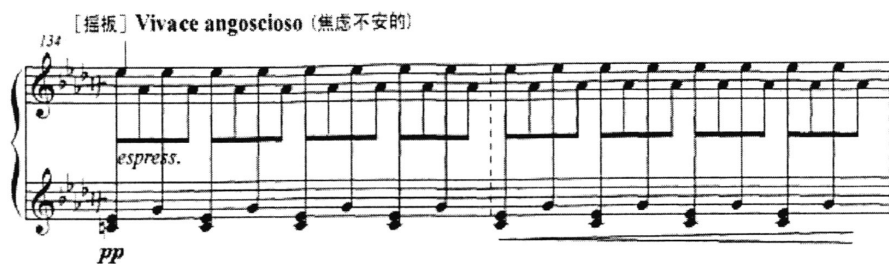
作曲家在乐曲的二六中，前面左手属持续音是模仿京剧板鼓的点击，用来控制节奏，后面的左手旋律加花是模仿京二胡的拖腔，是对高声部旋律的衬托。作曲家采取了模仿京剧乐器，配以简洁清晰的钢琴织体手法来主导乐曲，从而形成了独特的京剧音响效果。

谱例：





还有在“摇板”段落，描写激烈的动作打斗场面，运用京胡、弹拨乐和打击乐，用来表现出水浒好汉林冲在雪中夜奔的场景，这一段包含四个声部，高声部旋律是运用模仿戏曲中的人声拖腔，用来表现林冲被人陷害，而无路可走，最后被逼上梁山的惨遇；中间的声部是模仿京胡和京二胡，是用来表现当时林冲焦虑的心情以及雪花飞絮的场景；低声部是模仿弹拨和板鼓，用来控制整个段落的节奏。因此，作曲家必须重视模拟伴奏乐器这方面，这是一种表现作品内涵和内容的较好途径。



第三章 演奏家对《皮黄》中戏曲音乐元素的不同诠释

钢琴演奏也可以被视为作品的第二次创作，这是一种可以表达各种艺术个性的形式，而这种形式从来没有一个统一不变的评价标准，这也就是判断演奏艺术价值的困难之处，也可以说是演奏艺术独具魅力的一个原因。钢琴音乐作品是有内容、有情绪、有形象、有意境、有特色、有风格的艺术形式，与其它形式的音乐作品一样，因此，理解作品是演奏的基础，作为钢琴演奏者，最根本的就是忠实地表达音乐作品的内涵，表现出作品中的文化内涵和艺术特色。比方说，同时有十个人来演奏同一乐曲，就会有十个样子，而这十个样子，或许有演奏水平的差别，或许没有。这种存在有各种不同的艺术个性，也就是演奏艺术的绝妙之处。

由于演奏者个人对作品有不同的理解，使得作品的演奏会产生不同的音响效果和演奏风格。再有钢琴音色、演奏环境及录音制作等不同，也会使得同一作品的演奏会形成不同的版本成为必然。我们如果想要分析不同的艺术个性，就是在于比较不同的演奏家在表达同一作品时的不同演奏处理。艺术个性属于演奏家的内在素质，演奏家对作品的演奏就是对作品独特的艺术处理，这样就可以完全排除因作品性质不同而导致判断的困难。因此，我们进行这一研究的目的是认识到不同的演奏家对于同一作品存在有共性和个性上的理解，同时还可以了解到不同演奏家在诠释具有中国风格作品的《皮黄》在审美倾向、技术特点和演奏处理方式等方面的演奏思维，只有了解作品的共性与个性，才能够客观的、科学的诠释一部作品。

对于同一作品的不同演奏家的演奏差异，易于被我们所察觉。但是，由于存在这种“只可意会，不可言传”之感，所以要将这种差异性表达出来时，却是很难表述的。即使使用了最先进的仪器进行绘制，也不可能将乐曲中情感方面的差异所表达出来。因此，我们只能研究那些可以被我们所表述的内容。对于演奏版本的比较有很多种方法，我们可以在宏观上对乐曲的整体风格特色以及音响特点进行分析，然后在具体的对速度、力度、表情术语等各方面音乐要素进行比较研究。就目前关于国内钢琴界的这一方面的研究方法，大多以宏观研究为主，主要是研究者对于演奏音响资料的个人听觉感受，这就在一定程度上受到研究者自身的艺术鉴赏能力的制约。因此，我们采取另外一种列举事实的方法进行研究，就是将不同的演奏版本的速度、力度等方面的差异列举出来，进行深层次的比较分析，这样的研究才会比较科学，比较让人们所信服。

3.1 演奏《皮黄》的代表钢琴家

就目前所了解，演奏《皮黄》的代表性钢琴家有三人：李云迪、沈文裕和作曲家本人。

张朝，作曲家本人在《再现辉煌——历届中国钢琴获奖作品音乐会》中演奏。

李云迪，出生于 1982 年，国际著名钢琴家。2000 年，18 岁的李云迪夺得空缺了 15 年的肖邦国际钢琴比赛的冠军，成为比赛以来最年轻的冠军得主和首位获此殊荣的中国人。他在 2011 年 9 月发行的《红色钢琴》中收录了此曲，他的弹奏速度非常有弹性，大多倾向轻快，在自由与精准之间取得了难得的平衡。

沈文裕，出生于 1986 年，中国青年钢琴家。2004 年，美国洛杉矶举办拉赫玛尼诺夫国际钢琴大赛中获得冠军，随后又在香港国际钢琴比赛上获得第二名，在 2008 年中央电视台钢琴大赛钢琴成年组获得冠军。作曲家张朝在中央音乐学院介绍自己的钢琴作品《皮黄》演讲中，沈文裕演奏了此曲。

3.2 不同演奏家演奏《皮黄》版本的比较分析

这是通过倾听计算出的三位钢琴家演奏时间表：

演奏时间			
演奏家	张朝	李云迪	沈文裕
导板	36 秒	29 秒	37 秒
原板	1 分 09 秒	41 秒	1 分
二六	23 秒	27 秒	27 秒
流水	12 秒	13 秒	13 秒
快三眼	45 秒	37 秒	54 秒
慢板	1 分 28 秒	1 分 20 秒	1 分 20 秒
快板	30 秒	21 秒	27 秒
摇板	55 秒	53 秒	52 秒
垛板	29 秒	31 秒	39 秒
尾声	27 秒	29 秒	33 秒
总用时	6 分 56 秒	6 分 02 秒	7 分 02 秒

在不同段落的演奏中，三位钢琴家具有不同的演奏诠释：

导板，京剧中的导板都很自由，起引导作用。整个段落力度不能太重，节奏稍自

由,但整体节奏不能太慢太散。中国的音乐特点是很有特色的,如古琴音乐,它是一种无小节的乐曲,每次的弹奏都不一样,会有很大的区别。作品整体要表现出一种空灵虚幻的感觉,就像一幅山水画,缓缓地、远远地,从远方传来的声音,它不能规定死,整体大方向不能变,但细节方面就可能非常不一样了。演奏时,装饰音弹奏要清楚均匀,琶音要注意手位,一组音去弹,整体情绪要向上扬,音色要明亮。在第四小节中,低音和声与高声部旋律同时进行,这里的踏板应使用持续音踏板,在低音和声持续时,其它两个声部旋律可以从全踏板换成三分之一延音踏板,这样会保持了低音和声的持续,同时声音也会干净很多。这一段落,演奏最快的是李云迪,用时 29 秒,速度要快于张朝和沈文裕,李云迪的弹奏大多在拍子中,没有过多的自由,在最后重复段落也没有按谱做出渐慢。而张朝和沈文裕更为自由,弹性大一些。在一开始的三个琶音,沈文裕的低音略重一些,张朝的第二个琶音弹的渐慢一些。第五小节的降 b,张朝用了加强,而李云迪和沈文裕弹得略微轻一些。

原板,是描述作曲家小时候的回忆描写。旋律和音响都刻画出儿童纯洁无邪的天性和对未来的美好憧憬。主题在此出现,展现了京剧的歌唱性和抒情性。这里的句子与句子之间可以有多一点的时间,不用完全按节奏弹奏。演奏时,速度平稳,力度平缓,触键柔和,注意句子的线条感。在第十、十一小节中的主导动机 G、降 B、C 三音,这三音是前一句的主题旋律回音,表现此句音色要有朦胧感,因此要表现出音色对比使用弱音踏板。这一段落,演奏最快的还是李云迪,用时 47 秒,李云迪的节奏相对稳定一些,没有很自由。张朝用时 1 分 07 秒,他演奏的乐句间更有弹性,节奏更加自由,最后一小节的和弦没有按谱弹奏,而是用琶音来演奏。沈文裕用时 1 分,他演奏的节奏也相对自由一些,比较平稳,大多在拍子中,速度慢一些。

二六,是作曲家的少年时代描写。这一段落的钢琴织体模仿了中国戏曲伴奏器乐的音色特点,它的右手旋律模仿了弹拨乐器和拉弦乐器,音色要清脆,在后面的连接部分,是模仿了胡琴,要表现出滑音的音响效果。演奏时,整体要表现出清晰、集中的音色,手指尽可能的贴键,突出强调节奏重拍,快速击键。这里的左手声部是模仿板鼓,不可以完全用跳音那样弹奏,如果将踏板踩到底,会造成右手声部的旋律模糊,因此踏板应踩一半,换踏板时不能将踏板丢开,只能轻轻点下,表现出板鼓的回音,同时也有清晰的旋律。这一部分,演奏最快的是张朝,用时 23 秒,速度要明显快于李云迪和沈文裕。最后两小节,李云迪和沈文裕没有按谱做出 P 和渐弱,与下一段流水没有明显的过渡。沈文裕演奏用时 27 秒,他在第 35、36 小节和第 43、44 小节作出了渐慢。

流水,这部分描述的是作曲家在滇池边感受到了微风和花香,乐曲旋律加花变奏,此时不要想象是模仿某件乐器,而是要想象得很美,像阵风吹来,速度加快,紧接着快板。演奏时,以大句子为单位来弹奏,用手腕和气息带动,一气呵成,如流水般的轻快演奏。这部分,演奏最快的是张朝,用时12秒,张朝的速度与前一段二六的速度基本一致,在结尾处渐快,紧接到快板。李云迪和沈文裕的速度明显加快,作渐强。

快三眼,这段比二六更强、更快、更活跃。力度要较重一些,这里情绪要精神饱满,体现出作曲家少年壮志,有冲劲儿的青年时代。音响模仿打击乐和京胡。演奏时,力度相对重一些,下键要快,弹奏要集中、结实有颗粒性,情绪饱满,力量上扬,表现出年轻有朝气的青年时代。在第86小节,要表现出模糊飘渺的音色,踏板要使用弱音踏板。这一段落,演奏最快的是李云迪,用时37秒。张朝用时45秒,他从一开始的速度要快于李云迪和沈文裕,最大的区别在于从83小节到86小节,李云迪并无按谱做出渐慢,节奏稳定,而张朝和沈文裕在此都作出了渐慢,节奏都比较自由。

慢板,作曲家热爱大自然,在滇池边会经常看到晚霞的色彩变化,在自然中享受生活的宁静与和谐。表现了昆明大观楼长联的韵律,体现出长句子的连奏,要有广阔的胸怀。在94小节之后,模仿钟声段落,作曲家说明此处的钟声为大问号,是一个疑问,人要在现实与理想中取得平衡,就要有包容心,也就不会自私了,从此处乐曲就开始展开了。演奏时,手指的触键面要小,下键要慢而深,不用完全按拍子来演奏,较自由,用手臂来控制,有飘渺之感,在模仿钟声的地方,下键要集中直接。这里第92小节同样会出现与导板一样的问题,低音和声的持续,踏板的使用与导板一致。这一部分,演奏最快的是李云迪和沈文裕,都用时1分20秒,沈文裕在94小节的琶音,没有做出pp,之后做出渐快,李云迪的速度都比较平稳。张朝的演奏用时1分28秒,演奏相对慢一些。

快板,这一段落要有果断的精神,表现抗争、争执和争辩。这一部分的演奏要在没有重音记号的地方要用手指弹跳,表现出轻巧的音色,有重音的弹奏时,用手臂演奏,要下键直接而迅速,切分节奏时要突出中间音。这一乐段,演奏最快的是李云迪,用时21秒。演奏最慢的是张朝,用时30秒。在第120小节的p,李云迪和沈文裕都没有按谱来弹奏。在第129小节中,这里有低音和声的持续,这里的旋律属于和声音,因此踏板用延音踏板就可以。

摇板,散板段落,音流快速,织体密集,音头碰撞,展现出打击乐热烈、噪闹,

没有音高变化的音响效果,表现出一种“紧打慢唱”的摇板段落,是全曲最有鲜明色彩的乐段。这段声部可以分为四个层次,最上面的旋律,用重复音来表现,但不能只突出头一个音,是在说人在风雪中传来的凄凉声音,而中间声部是模仿京二胡和京胡,低声部则是模仿板鼓和弹拨。之后的间奏模仿了京胡、月琴、三弦和打击乐。板鼓的节奏点要弹奏的明确,控制节奏,使整个乐段不会忽快忽慢。把这四种京剧伴奏乐器的特点融入钢琴中,内心听觉要有这四个声部,要了解此段乐曲的情绪。最初的练习中应该单独练习者这四个声部,搞清楚分清这四个声部,对各个声部都清楚了解模仿了什么,从而更好的体现出此段的创作特色。

演奏时,要表现出旋律的线条感,用气息来控制,高声部指尖下键迅速直接,有饱满集中的音色,突出旋律,中声部指肚子贴键弹奏,掌关节支撑好,有控制的演奏。低声部要有稳定的节奏,用指尖触键,快速均匀弹奏,控制好整段节奏,同时要表现出故事情节的戏剧效果。从 158 小节开始的托卡塔演奏,是模仿打击乐,基本都是双音,双手保持固定位置,快速自然放松果断地下键,力量直接,注意把位,起键换键要快,用手腕的部分去弹奏,表现出敲击打击乐的音响效果。这一乐段,三位演奏家的演绎基本一致。

垛板,这个段落是全曲最快的,左手为板鼓,右手为拉弦,速度逐渐加速,同时要保持右手旋律的颗粒性。演奏时,要用指尖触键,手架子撑牢,保持支撑感。这一乐段,演奏最快的是张朝,用时 29 秒。演奏最慢的是沈文裕,用时 39 秒,他的此段演奏速度较慢,在第 255 小节,几个和弦速度较慢。从第 250 小节,张朝和李云迪都作出渐慢,为后面的 ㄣ 做了个缓冲,李云迪的幅度略大一些。

尾声,扩大了原板的主题动机,表现出岳飞英雄人物是光辉的、精神永在的。演奏柱式和弦时,要用全身的力量,掌关节要支撑好,从指尖传送到琴键,下键要快而集中,从而有饱满的音色,左手低音的力度要更强,更有穿透力,用整个身体来弹奏。

这段大部分是大和弦,弹奏大和弦,掌关节架子支撑要非常牢,手指非常有力,尽可能往里抠,弹完后还应保持掌关节架子,不能松掉。左右手声部相互呼应,突显出内外声部,要更多的注意小指,快速整齐地下键,弹奏出集中有张力的声音。这一乐段的三位演奏家演绎基本一致。

3.3 不同演奏家对速度、力度和踏板的个性处理

作曲家张朝通过对自己的生活感悟和对历史文学的学习,谱写了一曲作品《皮

黄》。从民间音乐中汲取营养,丰富题材,寻求灵感,他并没有追求浪漫主义炫技的创作手法,也没有过分强调恢弘的音响和华丽的装饰,运用简单清晰的织体来追求精致的音响效果。演奏这首作品,不能够是对乐谱的再现,也不能够只是技巧的运用,呆板的模仿民族乐器的音色,关键在于理解把握该作品的民族风格特征。如何把作品中的人物情感变化、人物性格变化及人物思想表现的更加准确,演奏出作品的内涵给观众。每个板式都要表现出其独特的特点,要表现出板式的变化,即每个段落的速度、力度和情绪,还有对民族乐器音色的模仿,段落间的过渡自然,行云流水,一气呵成。我们应该在长期的演奏研究中,不断丰富自身民族音乐修养,不断加强对中国钢琴传统风格作品的研究学习。

由于作品《皮黄》的作曲家是张朝,他的演奏基本与谱相一致,弹性较大,节奏也比较自由,力度幅度也比较大,突显了故事情节,对比明显。李云迪的演奏在自由与精准之间取得了难得的平衡,弹奏速度非常有弹性,比较轻快,充满丰富的色彩,端庄典雅,对音色层次和对作品整体性都有比较好的掌控,非常注意每个乐句的触键,不侵占任何时值。沈文裕的演奏忠实于作曲家的意图,按乐谱的原意演奏,不会轻易增加或减少一点点,力求准确,保持整体的和谐美,清楚干净。

音乐审美的关键是速度,音乐性格也是由演奏者所表现出来的速度所决定的。第一,对于整首乐曲的演奏,三位演奏者的时间是有一定差异的,虽然乐谱标明的速度是一致的,但是演奏者会在一定范围内自由设定速度,这样就使得演奏同一乐曲时,速度会有一定范围的变化,这样更有利于乐曲的丰富表现。三个演奏版本的演奏总时间为:张朝,用时6分56秒;李云迪,用时6分02秒;沈文裕,用时7分02秒。通过对这三个演奏版本的比较,演奏总时间有差异主要是在于每一段落的自由发挥和自由渐慢,在乐曲的主要段落上速度基本一致。三个演奏版本中,演奏速度变化幅度最大的是张朝。在导板、原板和慢板中,张朝对作品做了很多自由处理,沈文裕比较居中,而李云迪没有过多的速度上的处理。

钢琴演奏最有效的因素之一是力度对比手法,力度变化的不同设计,所产生的不同效果,有利于演奏家设计各种音响层次,深入了解作品内涵。在整首作品的演奏中,张朝的力度强弱层次比较分明,对比明显。沈文裕按原谱来演奏,追求整齐精准。李云迪的演奏音响层次适中,有一气呵成之感。

踏板的运用是演奏时音色变化的重要手段,它可以使平时累积的听觉经验来达到所要的音色,合理运用混响来体现出和声与音色的微妙差异。作品中标明了许多踏板记号,有时会一整句标明一个踏板记号,作曲家的意图其实是强调背景。因此,

我们在弹奏时要注意作曲家所要求的背景下，注意清晰的弹奏，这就要求我们多用耳朵聆听，不能一味照原谱弹奏，用不同深度的踏板，来表现出清晰的旋律。张朝的踏板比较多变，有时会比较深，在激动处会有恰好的混响。李云迪的踏板踩得比较轻盈，与他对整首作品的演奏一样轻巧，细腻。沈文裕的踏板处处都体现出理想的控制，没有出现不当的宣泄。

演奏法记号使在表演中会更加生动具体地表现音乐思想，演奏记号的不同处理会直接影响人们的感受，同时还会影响到整首作品的风格。例如：重音记号、断音记号、连音、琶音记号、延长音记号等等。例如在原板中最后一小节的和弦，张朝对此和弦做了琶音演奏，而沈文裕和李云迪都是按原谱演奏。又比如在导板一开始的三个琶音的演奏，三位演奏版本各有千秋，同时表达了演奏家各自对作品不同的理解。

结 语

通过以上对张朝钢琴曲《皮黄》的研究分析,可以得出以下结论:

一、自 20 世纪以来,中国的创作趋势就偏向于传统与现代技法相结合的方式。只要是乐曲遵循了传统与现代技法相结合的创作方式,都无疑成为了成功之作。而没有遵循这一创作方式的乐曲,都成为了销声匿迹之物,因此,传统与现代创作技法的结合,符合了音乐创作的客观规律。

钢琴曲《皮黄》在旋律、调式、节奏等方面均体现出传统因素,真正继承了中国传统音乐,是传统与现代结合很好的具有中国传统风格的现代钢琴作品。

通过笔者对这部钢琴作品的分析研究表明,作曲家借鉴了戏曲板式变奏手法,采用了京剧中的西皮和二黄的唱腔音调,模仿京剧中文武场的伴奏场面,还包含有中国历史文化背景,如此具有丰富多彩的戏剧性与内容性的一部成功作品。显而易见,张朝的创作具有民族性、传统性与简约性,他将浓郁的中国民族音乐语言至于首位,现代创作技法为辅佐,达到雅俗共赏的目的,为广大听众所接受。

巴托克说:“民间音乐的素材,如果不经有才能的作曲家处理,使它接近专业音乐并把它性格注入专业音乐之中,它就没有什么艺术意义。”^①这句话中所包含的原则对于我们非常重要,我们应当把传统知识以及对传统精神的领悟运用到创作当中,积极地采纳传统与现代技法的有机结合,从而更好的继承、振兴、发扬传统文化。同时,我们也期望我国作曲家将浓厚的传统音乐与先进的现代创作技法融为一体,能够创作出更多更好的具有传统性与现代性的中国现代钢琴音乐作品,可以在东方发扬光大,以至于可能在当代国际音乐舞台上崭露头角,征服全世界的听众,早日形成中国钢琴乐派,从而促进实现东方音乐对于人类音乐文化的历史进程有着重大影响的崇高理想。

二、通过对不同演奏版本的比较研究,我们可以看到不同演奏者对于演奏同一首作品的理解会产生各种动态差异。演奏者及其钢琴教师在实践中,也会因版本的不同对作品的理解和音乐处理上产生差异。因此,在演奏或是教学中,选择版本是十分重要的。

我们可以看出演奏时节奏与速度处理的自由灵活性,都是根据演奏者对乐曲的感受和理解,这种演奏速度的微妙变化不需要谱中标明,都是由演奏者自身的感受即兴发挥的,这也是中国民族器乐演奏天然的特点。因此,演奏中国钢琴音乐是要

^① 《巴托克论文书信选》增定版第 54 页,人民音乐出版社,1985 年版

有丰富的演奏经验、精湛的演奏技术及对中国钢琴音乐的深入理解，还有要全面了解东方音乐文化，对民族器乐民族声乐的表现有感性认识，还有对具有民族风格民族意蕴作品的把握。

我们还可以看到，要想畅快淋漓的演绎一首作品，首先要仔细的读谱，研究音乐语言，领悟作品内涵，对作品有一个正确理解。再通过演奏，给予作品生命活力，演绎揭示出作曲家的独特个性。优秀的演奏家，必定会严格按原谱弹奏，依靠丰富的想象力，把作品的内涵通过二次创造展现出来，使作品更深刻，更具有生命力。

总之，《皮黄》在对传统音乐的继承不仅仅只是形式或元素上的模拟，而是在提取中国传统文化的语言精神之后，以其整体艺术的理念铺就而成的，所以他的作品是民族的。

《皮黄》在演奏家（包括作曲家本人）的诠释中呈现的“恒”“变”规律，也是中国儒道思维在作品中的体现。无论是演奏家，还是钢琴学习者，要把握好《皮黄》的音色变换、节奏伸张等音乐处理，只有体悟到传统音乐的思维哲理，才能够较为客观的、科学的来表达音乐，演绎中国的交响。

参 考 文 献

- [1]蒋蓓.《中国戏曲音乐》.人民音乐出版社.1995 年版
- [2]李诗原.《中国现代音乐：本土与西方的对话》.上海音乐出版社.2004 年版
- [3]安禄兴.《京剧音乐初探》.山东人民音乐出版社.1982 年 05 月第 1 版
- [4]齐易.《中国民族民间音乐》.河北大学出版社 2006 年 12 月版
- [5]魏廷格.《魏廷格音乐文选》.人民音乐出版社.2007 年 4 月版
- [6]谭娜.《黑白键上的西皮与二黄》.武汉音乐学院音乐教育学院硕士论文.2010 年 6 月
- [7]张洁.《从肖邦练习曲 OP.25 之 6 的版本比较看版本选择》.河南大学研究生硕士学位论文.2005 年 5 月
- [8]龚舒婷.《中国现代音乐语境中的戏曲元素》.中央民族大学研究生硕士学位论文.2008 年 3 月
- [9]吴明微.《戏曲音乐元素在中国钢琴音乐中的运用》.东北师范大学研究生硕士学位论文, 2009 年 6 月
- [10]安鲁新.《评钢琴曲《皮黄》的创作特色》.《人民音乐》.2008 年第 1 期
- [11]崔锦兰.《成长的感悟》.《中央民族大学学报：哲学社会科学版》.2006 年第 33 卷第 4 期
- [12]赵瑾.《张朝钢琴曲《皮黄》的演奏与欣赏》.《钢琴艺术》.2010 年第 9 期
- [13]杨慧.《试论钢琴曲《皮黄》东西方音乐融合之美》.《钢琴艺术》.2011 年 8 月
- [14]向乾坤.《中国戏曲对中国钢琴艺术的影响》.《戏曲文学》.2007 年第 10 期
- [15]马蕾.《论京剧音乐板式》.《交响, 西安音乐学院学报》.2004 年第 1 期

攻读学位期间取得的研究成果

- [1]李静，张瑞蓉著，《浅谈拉莫的古钢琴曲》，《中共山西省委党校学报》，2012 年 12 月 1 日出版

致 谢

在三年的研究生学习生活中，我得到了许多老师和同学的帮助和支持，使学业和论文工作能顺利完成。这本论文是我这一阶段学习和成长的“见证”，凝结了许多人的关爱和期盼。

首先，我要感谢我的导师张瑞蓉教授，张老师的睿智、对知识孜孜不倦的追求、对教育科学研究的热爱、严谨的治学态度和治学精神，精益求精的工作作风，深深地感染和激励着我。从论文的选题、开题、资料查询到论文的最终完成，张老师多次为我指点迷津，帮助我开拓研究思路、热忱鼓励，始终给予我无私的帮助和悉心的指导。在此谨向我的恩师张瑞蓉教授致以最衷心的感谢和崇高的敬意。

个人简况及联系方式

个人简况：

姓名：李静

性别：女

籍贯：山西临汾

个人简历：2006.9—2010.7 本科山西师范大学音乐学院

2010.9—2013.7 硕士山西大学音乐学院

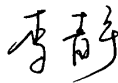
联系方式：

电话：18535703588

电子信箱：415409181@qq.com

承 诺 书

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是在导师指导下独立完成的，学位论文的知识产权属于山西大学。如果今后以其他单位名义发表与在读期间学位论文相关的内容，将承担法律责任。除文中已经注明引用的文献资料外，本学位论文不包括任何其他个人或集体已经发表或撰写过的成果。

作者签名： 

2012年6月 日

学位论文使用授权声明

本人完全了解山西大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留并向国家有关机关或机构送交论文的复印件和电子文档，允许论文被查阅和借阅，可以采用影印、缩印或扫描等手段保存、汇编学位论文。同意山西大学可以用不同方式在不同媒体上发表、传播论文的全部或部分内容。

保密的学位论文在解密后遵守此协议。

作者签名：李静

导师签名：辰瑞芳

20 13 年 6 月 6 日