

分类号_____

密级_____

U D C_____

编号_____

论 文 题 目

叶尔达钢琴作品艺术特色研究

研 究 生：_____冯 淞_____

指导教师：_____李世相_____

专 业：_____音乐学_____

研究方向：_____作曲与作曲技术理论_____

学 号：_____31012063_____

学 院：_____艺术学院_____

2013 年 5 月 10 日

原创性声明



Y2349817

本人声明：所呈交的学位论文是本人在导师的指导下进行的研究工作及取得的研究成果。除本文已经注明引用的内容外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得内蒙古大学及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：冯淑 指导教师签名：李树
日 期：2013.5.10 日 期：2013.5.10

在学期间研究成果使用承诺书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，即：内蒙古大学有权将学位论文的全部内容或部分保留并向国家有关机构、部门送交学位论文的复印件和磁盘，允许编入有关数据库进行检索，也可以采用影印、缩印或其他复制手段保存、汇编学位论文。为保护学院和导师的知识产权，作者在学期间取得的研究成果属于内蒙古大学。作者今后使用涉及在学期间主要研究内容或研究成果，须征得内蒙古大学就读期间导师的同意；若用于发表论文，版权单位必须署名为内蒙古大学方可投稿或公开发表。

学位论文作者签名：冯淑 指导教师签名：李树
日 期：2013.5.10 日 期：2013.5.10

摘 要

蒙古族风格的钢琴作品在中国钢琴作品中的地位是不可替代的。蒙古族音乐文化通过当今普及度较高的乐器钢琴来展现,既可以对民族音乐有更深层次的诠释,也有利于民族音乐文化的传播。桑桐的《内蒙古民歌主题小曲七首》是最早的蒙古族风格钢琴作品,之后的几十年间相继出现了一些优秀的蒙古族风格钢琴作品,如莫尔吉胡的《山祭》、李世相《蒙古族风格钢琴组曲集》、铁英《内蒙古民歌钢琴小曲 60 首》等。叶尔达是内蒙古年轻一代的作曲家之一,2011 年出版的《叶尔达钢琴作品集》是他的代表作中重要组成部分。四十一首钢琴作品体现出作者不同的创作风格。

本文共四章,第一章主要列出了叶尔达不同体裁的作品,上演情况以及获奖情况并介绍了《叶尔达钢琴作品集》的创作背景;第二章分别从旋律与和声两个方面对叶尔达传统风格钢琴作品加以说明;第三章为主要举例论述了叶尔达如何运用“无调性”“多调性”的创作手法创作的现代风格钢琴作品;第四章分别从变奏思维,和声调式变化,民族化的旋律,织体语言来阐述叶尔达钢琴创作思维特点。

本文以分析叶尔达钢琴作品的创作特征为立足点,对其钢琴作品集中不同风格的作品加以分析,研究作者如何把传统的蒙古族音乐积累继承下来的同时如何进行新的尝试与探索,在民族音乐的基础上注入了新的元素,使其更加多元化。这说明作者对于多元文化持有广泛地吸纳态度,说明了这些作品的价值所在,是值得学习和探究的。

关键词: 叶尔达; 钢琴作品; 传统风格; 现代风格

STUDY ON THE ARTISTIC CHARACTERISTIC OF ELDAR'S PIANO WORKS

Abstract : The status of Mongolia ethnic style of piano works in Chinese piano works is irreplaceable. The taller musical instrument piano of the degree of popularization of Mongolian nationality music culture by means of at present comes to open out, May there be explaining of deeper step to the nationality music, Also be favour of the nationality music culture propagation. Mongolia styles of piano works of the earliest is Sang Tong "Seven pieces of Inner Mongolia folk songs". There have been a number of outstanding Mongolia styles of piano works decades after, such as Mo Er Jihu "The Sacrifice Mountains o Mountains", Li Shixiang "The piano suite anthology of Mongolian nationality style", Tie Ying "Inner Mongolia folk song 60 of popular tune in the piano ". One of the composer that Eldar is the young generation of Inner Mongolia. His representative work is an important part in "Eldar piano works anthology" in 2011. Forty-one piano works reflects the different writing styles.

This paper consists of four chapters, the first chapter mainly lists Eldar different works, staged and awards and introduced "Eldar's Piano Works" creative background; the second chapter respectively from two aspects of melody and harmony explains to Eldar the traditional style of piano works; Chapter third illustrates how Eldar use of "atonal" "polytonality" creative way to

create the modern style of piano works; the fourth chapter respectively from the variation thinking, and the mode change, the nationalization of the melody, texture language on the leaf was the piano creative thinking characteristics.

Creative characteristics based on analysis of Eldar's piano works as the foothold, analyze its piano works of different styles, the study authors how and traditional Mongolia music accumulation inherited to try and explore new, on the basis of folk music on injected new elements, making it more diversification. Being living emptied into the fresh element on the nationality music base, Cause such more furthermore pluralityization. This is illustrated that writer holds widely to breathe in the bearing admitted as to the plurality culture , and illustrated at these the works value locations, Study and probing into are merit 。

Key words: Eldar; piano works; tradition; modern style

目 录

绪论.....	1
一、叶尔达及其音乐创作之路	
1.1 叶尔达音乐创作成就	5
1.2 《钢琴作品集》的创作背景	11
1.2.1 内蒙古钢琴作品状况.....	11
1.2.2、叶尔达《钢琴作品集》	11
二、叶尔达传统风格钢琴作品特色.....	12
2.1 旋律的思维与展衍	14
2.1.1 旋律思维的特点	14
2.1.2 旋律的发展手法	15
2.2 叶尔达和声的运用特点	17
2.2.1 大小调和声的应用	17
2.2.2 民族化和声的应用	19
2.2.3 现代和声的运用	21
三、叶尔达近现代风格的钢琴作品特色.....	23
3.1 二十世纪的世界音乐潮流	23
3.2 叶尔达现代风格的钢琴作品	25
3.2.1 运用“无调性”观念创作的作品.....	25
3.2.2 运用“多调性”观念创作的作品.....	27
3.2.3 近现代技法中的蒙古族音乐元素.....	28
四、叶尔达钢琴创作思维特点.....	29
4.1 变奏思维多彩而严谨	29
4.2 和声调式变化思维丰富	36
4.3 民族化旋律思维底蕴扎实	37
4.4 富有诗意的钢琴音乐织体特点	39
结语.....	41
参考文献.....	42
致谢.....	43

绪论

（一）课题研究背景

现代钢琴引入我国以来，从最早公开发表的赵元任钢琴作品《和平进行曲》到此后的近百年间，经过作曲家们不断地探索与实践，中国的钢琴艺术有了很大的发展：从最初主要运用西方传统创作技法而成的《和平进行曲》到运用中国五声调式的旋律与西洋复调结合而成的《牧童短笛》，再到解放初期运用民歌主题展衍而成丁善德作品《第一新疆舞曲》《第二新疆舞曲》、江文也《乡土节令诗》、桑桐《内蒙民歌主题小曲七首》、汪立三的《兰花花》等，再到八十年代后的中国钢琴作品创作呈现出多样化的趋势，如罗忠镕的《钢琴曲三首》就将中国的传统音调结合了十二音技法。

我国是一个多民族的国家，由于各个地方的自然环境、文化环境、各民族的性格气质和生活习俗的不同，形成了不同音乐风格，有很大一部分钢琴作品体现出了各个地域不同的音乐特点，大体可分为陕北音乐风格、广东音乐风格、新疆音乐风格、西南音乐风格以及内蒙古音乐风格。素有“音乐民族”、“诗歌民族”之称的蒙古族，其音乐内容丰富、品位之高、数量之多，是少数民族音乐中的瑰宝。桑桐的《内蒙古民歌主题小曲七首》是最早的蒙古族风格钢琴作品，之后的几十年间相继出现了一些优秀的蒙古族风格钢琴作品，如莫尔吉胡的《山祭》、李世相《蒙古族风格钢琴组曲集》、铁英《内蒙古民歌钢琴小曲 60 首》等。蒙古族音乐文化通过当今普及度较高的乐器钢琴来展现，既可以对民族音乐有更深层次的诠释，也有利于民族音乐文化的传播。

叶尔达是内蒙古年轻一代的作曲家之一，写过上百部不同体裁的作品，都非常精彩，多首作品都荣获过自治区及国家大奖。2011 年出版的《叶尔达钢琴作品集》是他的代表作中重要组成部分之一，四十一首作品集中体现了作者在音乐创作风格中的特点。该作品集中绝大部分作品均为蒙古族风格。其中部分曲目，如《奏鸣曲》《叙事曲》《蒙古舞曲》《思念故乡》《夜曲》等，作于上世纪八十年代作者在上海音乐学院的求学时期，这些作品基本采用了传统的创作手法；另一部分则是作者在俄罗斯留学时期所作，代表作品有《古老的歌》《船歌》《萨吾尔登变奏曲》以及十四首前奏曲，这些作品的创作技法已然发生了明显的改变，作者把民族化的旋律用西方现代作曲技法来表现。这是叶尔达探索性的作品，希望用一些新思维、新技法为民族音乐的发展寻找开拓性的探索。

（二）课题研究内容及意义

本文以分析叶尔达钢琴作品的创作特征为立足点,对其钢琴作品集中不同风格的作品加以分析,研究作者如何把传统的蒙古族音乐积累继承下来的同时如何进行新的尝试与探索,在传统技法的基础上注入了新的元素,使民族音乐更加多元化,这说明作者对于多元文化持有广泛地吸纳态度,说明了这些作品的价值所在,是值得学习和探究的。

（三）课题研究方法及前期成果

本文主要采用文献法与思维法来完成。以对作者的采访和调查相关文献获得所需资料,通分析综合来正确地、全面地说明所要研究的问题。

叶尔达《钢琴作品集》从出版到现在历时较短,目前暂无对其理论研究的文献资料。

第一章 叶尔达及其音乐创作之路

叶尔达是年轻一代的蒙古族的作曲家、马头琴演奏家之一，国家一级作曲。1965 年出生于新疆维吾尔自治区和布克赛尔蒙古族自治县，东归土尔扈特部后裔。1979 年工作于和布克赛尔县乌兰牧骑；1984 年 9 月至 1988 年 7 月在上海音乐学院作曲指挥系学习作曲；1988 年 9 月到内蒙古自治区歌舞团编创室担任作曲；2000 年 9 月开始担任内蒙古民族歌舞剧院民族乐团艺术总监及团长职务；2006 年任中国民族管弦乐学会第四届理事会理事；2006 年 10 月至 2007 年 10 月受国家留学基金委员会委派在莫斯科国立师范大学音乐系和莫斯科国立柴科夫斯基音乐学院作曲系学习作曲和合唱指挥；现任内蒙古民族曲艺团副团长。

叶尔达写过上百部不同题材的音乐作品，都非常精彩，也多次担任自治区大型文艺晚会和音乐会的策划编排、配器和指挥等重要任务。

1.1 叶尔达音乐创作成就

1.1.1 乐队、歌曲、配乐等作品

叶尔达乐队作品

表 1.1

作品名称	表现形式	创作年代	获奖或上演情况
《草原音画》	交响乐(五个乐章)	2000 年后	暂无
《卫拉特风情》	交响乐(五个乐章)	2000 年后	暂无
《故乡》	交响诗	2000 年后	个人专场音乐会上演
《遥远的记忆》	交响诗	2000 年前后	暂无
《千里草原任驰骋》	交响序曲	2000 年前后	暂无
《马蹄踏响曲》	交响序曲	2000 年前后	暂无
《腾飞》	交响序曲	2000 年前后	暂无
《大地之韵一博》	交响变奏曲	2000 年前后	暂无

歌剧、舞剧作品

表 1.2

作品名称	表现形式	创作年代	获奖或上演情况
《马头琴声》	舞剧	2000 年前后	暂无
《中国心》	舞剧	2000 年前后	暂无
《满都海斯琴》	歌剧	2000 年	2003 在呼和浩特公演

歌曲主要作品

表 1.3

作品名称	表现形式	创作年代	获奖或上演情况
《我的故乡和布克赛尔》	歌曲	2002	2002 年荣获新疆维吾尔自治区“颂歌献给党·海棠杯新歌新作大赛”三等奖；2005 年庆祝新疆维吾尔自治区成立 50 年征歌活动获二等奖。
《八棵树》	歌曲	2011	新疆维吾尔自治区庆祝建党 90 周年征歌比赛二等奖。
《草原的祝福》	歌曲	90 年代	暂无
《天山颂歌》	歌曲	90 年代	暂无
《守卫边防的人》	歌曲	90 年代	暂无
《吉祥家园》	歌曲	90 年代	暂无
《奶茶飘香的地方》	歌曲	90 年代	暂无
《心上的故乡》	歌曲	90 年代	暂无
《共同的心声》	歌曲	90 年代	暂无

配乐及其他作品

表 1.4

作品名称	表现形式	创作年代	获奖或上演情况
《我爱冰雪亮晶晶》	电视剧配乐	1989	“骏马奖”二等奖。
《财道》	电视剧配乐	1994	华北地区电视艺术“宏宇杯”三等奖；内蒙古自治区成立 50 周年优秀作品。

作品名称	表现形式	创作年代	获奖或上演情况
《倒拉舞》	舞蹈配乐	1990	内蒙古自治区舞蹈比赛作曲奖。
《多彩的节奏》	舞蹈配乐	1997	第七届孔雀奖少数民族舞蹈比赛作曲奖： 1998 年内蒙古自治区“五个一工程”奖。
《马蹄踏响曲》	马头琴五重奏	2001	第二届全国少数民族文艺汇演节目二等奖： 2003 年内蒙古自治区第七届艺术创作“萨日那”奖。
《黑骏马》	马头琴、 长调与呼麦	2001	第二届全国少数民族文艺汇演节目一等奖。

1.1.2 晚会、音乐会等作品

叶尔达组织策划的一些文艺晚会，或指挥编排的一些音乐会节目也受到广大观众的喜爱及各界人士的高度评价：

表 1.5

作品或音乐会名称	演出形式	担任任务	获奖情况
《草原春俏》	民族管弦专场音乐会	组织编创	
《草原天音》	民族管弦专场音乐会	组织编创	
《天马神韵》	民族管弦专场音乐会	组织编创	
《江格尔》	蒙古族曲艺主题晚会	创作编排	
《千里草原多秀美》	2001 年歌舞晚会	创作编排	获第二届全国少数民族文艺汇演节目一等奖。
《白马赞》《母亲》 《万马奔腾》	2009 年中国· 张家界国际乡村音乐周参演节目	编导和音乐 总监	《万马奔腾》荣获“国际最佳演奏奖”。
《草原欢歌·永恒之火》	2010 年 3 月全国首届少数民族非物质文化遗产项目调演	音乐总监和 主要演员	

作品或音乐会名称	演出形式	担任任务	获奖情况
群口好来宝《呼和浩特赞》、陶布尔秀弹唱《江格尔颂》、雅托克弹唱《归心似箭》	“大地情深——第九届中国艺术节、第十五届‘群星奖’曲艺决赛晚会”参赛作品	创作编排	《呼和浩特赞》《归心似箭》获“群星奖”奖项和优秀演出奖
玛克塔拉节目《圣毛尼山赞》	2010年5月率团参加第六届“天桥杯”(北方)国家级非物质文化遗产鼓曲邀请赛节目	导演	“天桥杯”(北方)国家级非物质文化遗产鼓曲邀请赛金奖
呼麦弹唱《蓝色之韵》、群口好来宝《呼和浩特赞》、雅托克弹唱《归心似箭》	2010年7月“第四届全国少数民族曲艺展演”	创作编排	展演节目一等奖, 三等奖
呼麦弹唱《蓝色之韵》《祈福》	“朵日那”杯金参赛节目	导演	“朵日那”杯金奖
第八届草原文化节闭幕式晚会“五彩之光”	晚会	音乐总监	
第九届草原文化节闭幕式晚会“唱响乌力格尔”	晚会	编曲作曲、音乐总监	

2010年7月,在创作上已有很大成就的叶尔达举办了其回报家乡个人交响乐作品音乐会——《永远的故乡 永恒的爱》,音乐会受到各族观众以及相关专家的高度评价,称其具有“很高的思想性和艺术性”。

1.1.3 其他奖项及个人荣誉

叶尔达不仅是优秀的作曲家,作为马头琴演奏家曾多次赴日本、香港、台湾、蒙古国、

俄罗斯、美国和欧洲各国演出；1996 年荣获首届“色拉西”马头琴大奖赛马头琴演奏三等奖和钢琴伴奏奖；2005 年 8 月在维也纳金色大厅参加马头琴专场音乐会。

2004 年被聘为首届内蒙古自治区民族器乐演奏大赛评委；2009 年被聘为首届内蒙古自治区马头琴演奏大赛评委。

叶尔达是德才兼备的作曲家，不仅他的作品获得了许多奖项，还获得了一些个人荣誉：2011 年 7 月 1 日荣获区文化系统 2010-2011 年度优秀共产党员称号，同年 8 月叶尔达被中华环保联合会特授予“环保爱心人士”荣誉称号。2012 年 4 月被评选为 2011 年度“草原英才”工程高层次人才。

1.2 《钢琴作品集》的创作背景

1.2.1 内蒙古钢琴作品状况

1709 年，意大利人克里斯托弗里在菲迪南多王子的支持与上百名工匠合作下发明了第一架钢琴。钢琴这件乐器的出现，为人类的音乐历史开辟了前所未有的前景，是人类音乐历史上的一个重要的里程碑。亦因为其较大的体积、复杂的内部结构、宽广的音域以及大部分乐器无法比拟的性能被冠以“乐器之王”的美称。

1840 年鸦片战争开始，随着大批外国商人与传教士涌入，现代钢琴由此引入我国。此时，钢琴艺术在欧洲已经经历了巴洛克时期的辉煌，古典主义时期的鼎盛和浪漫主义时期的繁荣，作曲家们创作出大量优秀的不同体裁、不同风格的钢琴作品，然而中国本土的钢琴艺术还是一片空白。

1915 年，由赵元任创作的《和平进行曲》是我国最早的公开发表的钢琴作品，开创了中国钢琴作品创作的先河。之后的近百年间，经过作曲家们不断地探索与实践，中国的钢琴艺术有了很大的发展：从最初主要运用西方传统创作技法而成的《和平进行曲》到运用中国五声调式的旋律与西洋复调结合而成的《牧童短笛》，再到解放初期运用民歌主题展衍而成的丁善德作品《第一新疆舞曲》《第二新疆舞曲》、江文也《乡土节令诗》、桑桐《内蒙民歌主题小曲七首》、汪立三的《兰花花》等，八十年代后，中国钢琴作品的创作更加多样化，如罗忠镕的《钢琴曲三首》就将中国的传统音调结合了十二音技法。

中国钢琴作品大多采用主调写作方式，旋律多取材于民间歌曲或器乐曲。我国是个多民族的国家，由于各个民族生活的自然环境、各自的文化环境和生活习俗的不同，也就形成了不同音乐风格，有很大一部分钢琴作品体现出了各个地域不同的音乐特点，大体可分为以《兰花花》《绣金匾》等作品为代表的陕北音乐风格、以《卖杂货》《旱天雷》等作品为代表的广

东音乐风格、以《第一新疆舞曲》《第二新疆舞曲》等为代表的新疆音乐风格、以《云南民歌五首》等作品为代表的西南音乐风格以及内蒙古音乐风格。

桑桐在 1952 年创作的《内蒙民歌主题小曲七首》是最早的一批蒙古族风格的钢琴曲之一。在这套小曲中，“桑桐从内蒙民间音乐中吸取素材，以明朗纯净的和声语言和简洁流畅的钢琴织体，对内蒙人民的生活场景和真挚情感做了富于诗情画意的描写。”^{〔1〕}

莫尔吉胡的《山祭》是第一套公开发行的蒙古族钢琴独奏曲集，作者在创作中以蒙古族音乐风格为基础，创作手法灵活多变，用新的技法表现新的内容，是一次非常成功的尝试与探索，《山祭》的出版，对于蒙古族风格钢琴作品有着重要的意义。

李世相的《蒙古族风格钢琴组曲集》（中国文联出版社，2001 年 9 月第一版）整部曲集共有十个组曲，既有根据民歌主题加工创作而成的，也有运用蒙古族风格语言独立创作的。在不失蒙古族音乐风格的同时，也融入了作者对一些现代作曲技法的理解，具有很高的学术与欣赏价值。

铁英根据原民歌形态创编而成的《内蒙古民歌钢琴小曲 60 首》（中国文联出版社，2001 年月第一版）有着浓郁的蒙古族风格，同时也具有一定的音乐文化与传播作用。

崔逢春的《蒙古族风格音乐作品选》（内蒙古大学出版社，2011 年 12 月第一版）中收纳了钢琴组曲《草原小诗》，作者身为朝鲜族，却浸透着蒙古民族的音乐灵魂。四首小品篇幅都不算大，但结构独特、主题鲜明、旋律优美、内涵丰富，是不可多得的好作品。

此外，一些内蒙古本土新生的作曲力量如李一、索伦高娃、韩星宇、李末、那日苏等都创作了优秀的蒙古族风格钢琴作品。

1.2.2 叶尔达《钢琴作品集》

叶尔达《钢琴作品集》（内蒙古人民出版社，2011 年 6 月第一版）共四十一首作品，曲目如下：

序号	作品名称	创作时间	序号	作品名称	创作时间
1	《奏鸣曲》	1984	2	《叙事曲》	1985
3	《蒙古舞曲》	1984	4	《安代主题变奏曲》	2006
5	《嘎达梅林》	2000	6	《思念故乡》	2006
7	《夜曲》	1984	8	《夜曲》	1984
9	《摇篮曲》	2007	10	《献给孩子的歌》	2007
11	《小动物》	2007	12	《小动物的游戏》	2007
13	《儿童游戏》	2007	14	《童年的回忆》	2007
15	《童年的游戏》	2007	16	《哈萨克舞曲》	2008
17	《古老的歌》	2006	18	《船歌》	2006

序号	作品名称	创作时间	序号	作品名称	创作时间
19	《机器人娃娃》	2007	20	《蚂蚁搬家》	2007
21	《踏舞》	1991	22	《篝火舞曲》	2006
23	《酒歌》	2008	24	《萨吾尔登主题奏一》	2006
25	《萨吾尔登主题变奏二》	2006	26	《萨吾尔登主题变奏三》	2006
27	《传说》	2008	28	《前奏曲》（一）	2007
29	《前奏曲》（二）	2007	30	《前奏曲》（三）	2007
31	《前奏曲》（四）	2007	32	《前奏曲》（五）	2007
33	《前奏曲》（六）	2007	34	《前奏曲》（七）	2007
35	《前奏曲》（八）	2007	36	《前奏曲》（九）	2007
37	《前奏曲》（十）	2007	38	《前奏曲》（十一）	2007
39	《前奏曲》（十二）	2007	40	《前奏曲》（十三）	2007
41	《前奏曲》（十四）	2007			

《叶尔达钢琴作品集》中的作品集中反映了作者在音乐创作风格中的特点，作者创作技法的多样性也依托钢琴丰富的表现力得以体现。这部钢琴作品集中绝大部分的作品均运用蒙古族音乐元素创作而成，既有曲式结构规整，和声进行规则的传统风格，如《奏鸣曲》《叙事曲》《蒙古舞曲》《思念故乡》《夜曲》等作品，这些作品多为作者在最初学习作曲过程中的成果；也有用多调性、十二音等技法创作的现代风格，如《机器人娃娃》《船歌》《萨吾尔登变奏曲》等，这些作品多是作者在俄罗斯留学期间的探索。还有一些作品体现了作者个人独特的思维风格，如《安代主题变奏曲》《嘎达梅林》等作品。

第二章 叶尔达传统风格钢琴作品特色

通过维也纳古典主义时期音乐家们对前人成果的总结与实践，逐渐形成了以大小调七声音阶与三度结构和声为基础的功能体系，如按照主—下属—属—主的基本框架来排列和声。在这样严谨规则的指导下，西方古典主义时期的音乐的主要特点便是崇尚理性、逻辑性强、结构严整明晰、和声简洁洗练有力度，这也普遍被认为是西方的“传统风格”。

将民族化的旋律、西方的传统和声与民族化的和声相结合，这是叶尔达《钢琴作品集》中传统风格的作品典型特点。

2.1 旋律的思维与展衍

2.1.1 旋律思维的特点

叶尔达钢琴作品集中传统风格作品的旋律都具有浓郁的蒙古族风情，且都为原创类作品，其旋律特点有如下几点。

一是部分乐曲旋律的呈示部分全部用五声调式的正音完成，没有偏音的出现。所以，在音响效果上给人以强烈的民族风格。《蒙古舞曲》即使这样的作品。（参看谱例 2.1，2.3）

二是大跳音程的运用。蒙古族民歌中大跳音程的出现，与其语言的发音特点密切相关。大跳音程是蒙古族音乐种重要的表现手法之一，在旋律进行中非常富有特点。大跳音程的使用使旋律嘹亮高亢、生动活泼、跌宕起伏、富有朝气与新鲜感，以表现出蒙古族自由、奔放、热情的性格。

以下是《蒙古舞曲》中段的旋律：

谱例 2.1（《蒙古舞曲》第 16 页）



三是变化音的运用。归属于民族调式体系的蒙古族民歌，大多是五声音阶的，同时也大量引入丰富多彩的变化音。大体上可分为三种情况：装饰性变化音，即在演唱或演奏时，为丰富旋律的表情而引进临音或辅助音装饰旋律，有时是以导音性的半音关系与 旋律的基本音

相连结；变凡性变化音，是指由调式交织而发生的，旋律中出现了偏音，它们一般以大二度、小三度关系与其它音级相连，此时，旋律转换到另一个宫系统，原来调式中的变化音也成为新调式的自然音；色彩性变化音，这类变化音最大的特点就是音高的游移性，大都升高或降低四分之一音，所以在记谱时时常被忽略。《夜曲》中的旋律便运用了装饰性变化音：

谱例 2.2 (《夜曲》第 45 页)



2.1.2 旋律的发展手法

重复法是叶尔达传统风格的钢琴作品中最常见的旋律发展手法。旋律的发展就是初始乐思不断反复的过程，加深了主题的印象。蒙古舞曲的呈示部的旋律主要发展手法为主题材料自身的变化发展，即变化重复。

谱例 2.3 (《蒙古舞曲》第 15 页)



该乐段以 D 宫分解和弦上行为引子，表达一种积极向上的情绪，主题动机由 a 与 b 两个

材料构成, a 材料由角音从次强拍开始级进至徵音, b 材料由宫音开始以三连音的形式级进至角音回头跳进到二分音符时值的徵音, 小装饰音的加入使旋律富有类似于长调的歌唱性, 之后的乐句在音高、音程关系与走向、节奏与主题乐句完全一致, 只是最后停留在了羽音。

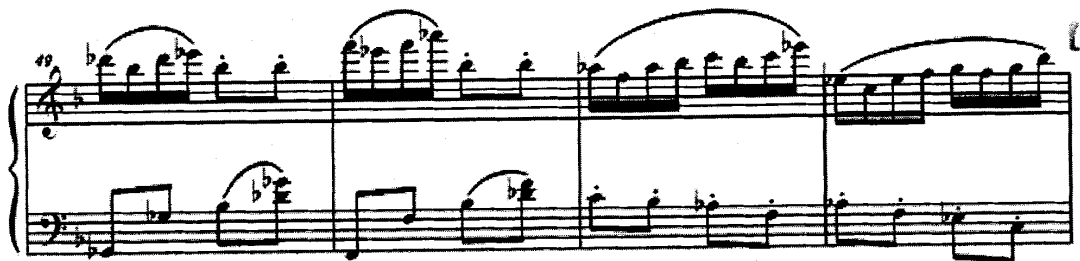
模进, 是指不同音高的重复, 与原型保持音程、节奏上的一致或大体相同。在叶尔达传统风格的钢琴作品中, 模进手法主要用于将乐曲引入高潮。模进以弱起多见, 但《蒙古舞曲》中部的旋律的两处模进均在正拍, 不存在不协和音到解决的问题。谱例 2.4 为上行模进:

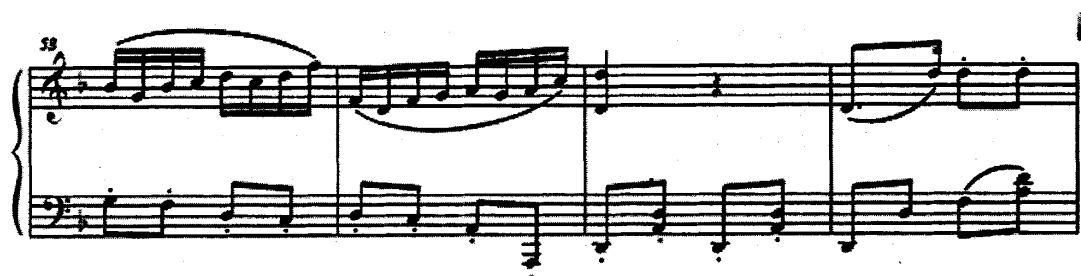
谱例 2.4 (《蒙古舞曲》第 17 页)



上行模进是音乐推动力的象征, 为音乐添加了活力和动力, 使音乐得以更好的进行与发展。这组模进的原型为《蒙古舞曲》中部旋律的原始材料, 节奏、拍位、音程关系与走向上和原材料完全一致, 属于严格模进。之后紧接着又是一组下行模进:

谱例 2.5 (《蒙古舞曲》第 17 页)





下行模进因为旋律演奏的位置由高到低,所以并没有上行模进带来的积极的效果。这组模进从降A音开始,以五度关系的功能序进,两次向属方向进行模进,造成调式游离,增加了紧张度和不稳定性,每一次模进的最后一个音恰好是下一组模进开头音,但实际音高上相差了八度,作者将“鱼咬尾”的作曲手法做了八度的变化旨在将旋律引回原调,以作重复。

变形法也是旋律发展的常用手法,在叶尔达传统风格的钢琴作品里,作者常用紧缩这一变形手法来达到继续发展或推向高潮的目的。谱例 2.3 的第六,第七小节便是运用了紧缩的手法,保留了主题动机中的材料 a 和材料 b 中二分音符的因素,保留了原材料中的主要音的节奏,去掉一些次要因素而缩小句幅。谱例 2.5 中的第 50 小节,省略了模进的 a 材料,即第 44 小节的因素,以达到将音乐推向了一个小高潮,结束本次模进并连接后面旋律的作用。

2.2 叶尔达和声的运用特点

“和声与其他的作曲技术理论一样,始终处在不断发展变化的过程中。从欧洲文艺复兴到现代的五六百年,和声风格至少已经经历了‘教会调式写作’‘大小调写作’和二十世纪以来的技法体系多元化等几个大的历史阶段。”^[1] 叶尔达钢琴作品中传统风格的作品中的和声是以大小调体系成熟时期的功能性和声为主,也有一些作品使用了现代和声。

2.2.1 大小调和声的应用

在十八世纪中下叶,资本主义迅速发展冲击着欧洲尚存的封建制度。“狂飙运动”的新思潮猛烈地冲着人们的文化艺术观,艺术家们要求进一步冲破封建意识的禁锢,于是音乐活动进一步挣脱宗教思想,逐步走出教堂,器乐的发展成为当时突出显著的倾向,逐渐地,不同品种的作品在和声、曲式、音乐体裁等方面都形成了一种典范的构成形态和风貌格调。于是在十八世纪中后期的西欧,以海顿、莫扎特为奠基、贝多芬将其艺术成果推至顶峰的“维也纳古典乐派”形成。这一乐派在音乐漫长的演进变革中,创建了规范、严格、完整的和声语言体系,确立了主调音乐结构的坚实基础。以主—属—下属的序进方式,被确定为和声构成

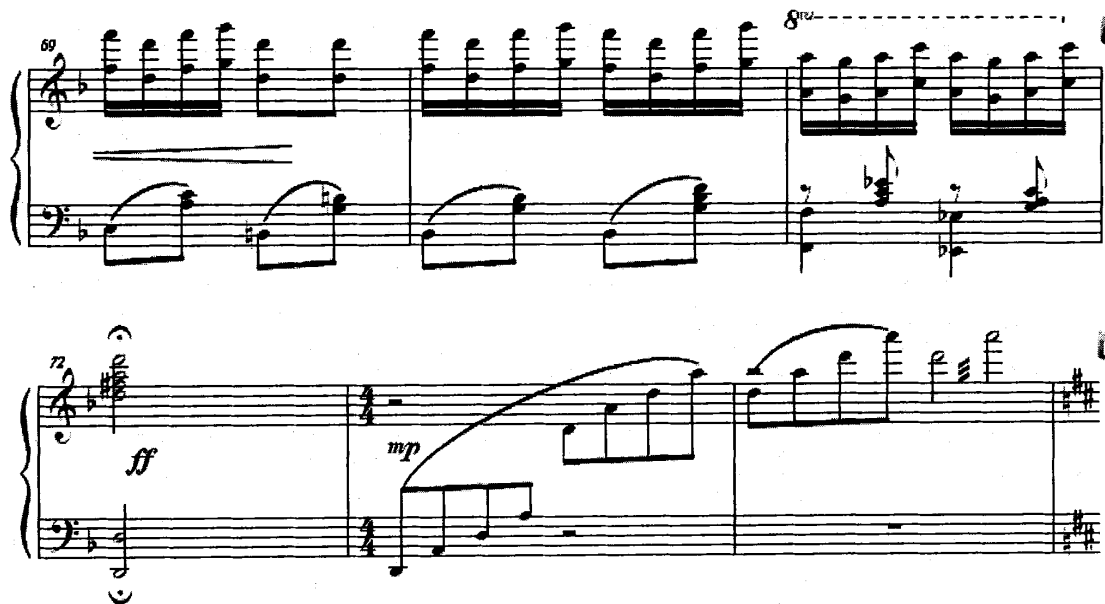
^[1] 杨通八:《初级和声教程》,高等教育出版社,2007年版。

的规范框架、调式的基本素材。由维也纳古典乐派规范完善的大小调体系也被普遍认为是西方的“传统和声”。迄今为止，绝大多数音乐的和声的建立都依附于它。

《蒙古舞曲》主功能组和声的使用主要起了巩固调式与结构提示的作用。从谱例 2.3 可见，主和弦以分解的形式出现在呈示部的开头。

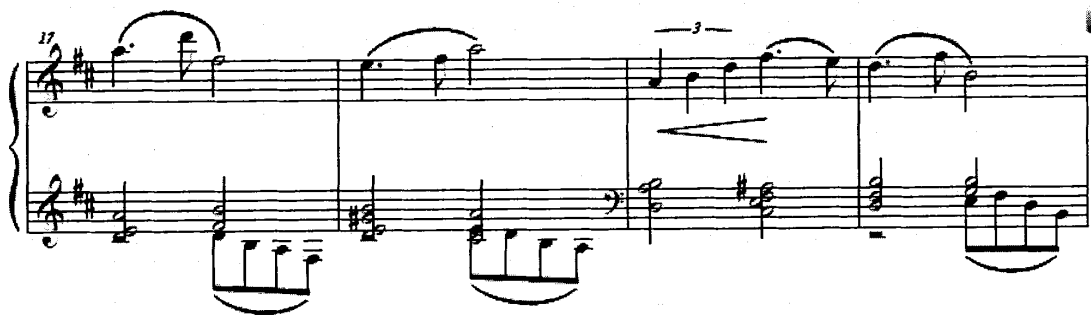
用 D 自然大调的主三和弦结束于 D 羽调式的中部不仅听觉上焕然一新，也是对再现部回到原调的提示：

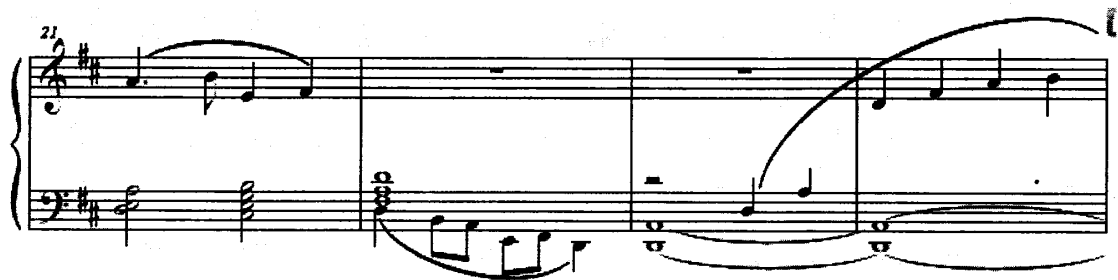
谱例 2.6 (《蒙古舞曲》第 18 页)



如果说下属—属—主的功能动力关系确立了传统和声语言的基本框架，附属和弦的引进则使这一原始的功能骨架变得更为充实丰富。《蒙古舞曲》中用到的一些副属和弦以丰富和声效果给人听觉以新的感受，副属和弦在整首乐曲中的应用虽然不少，但从此类和弦出现后马上解决之，也可以看出是典型的传统风格的乐曲：

谱例 2.7 (《蒙古舞曲》第 16 页)





这些和弦的运用不仅丰富了和声音响，并能给原调式带来了新的倾向，增强了和声的色彩性与动力性。

2.2.2 民族化和声的应用

我国是一个有几千年音乐文化传统的多民族的国家，其民族、民间音乐体系的主题属于五声性调式体系，呈现出以五声为骨干的多种七声音阶并行发展的格局。发端于二十世纪初，随之越来越兴旺的我国新音乐创作和理论研究，在积极吸收欧洲大小调音乐经验的同时，也越来越注重对本国音乐的整理和继承，自那时以来的许多音乐作品，在和声上都具有五声调式与大小调和声经验相结合的特征。中国的五声音阶是按照五度相生律而形成，排列到一个八度得到宫，商，角，徵，羽。五声音阶是一种既古老而又具有近代新色彩的调式音阶。它是我国民族音乐调式音阶的特色之一，以为世界上不少民族和地区民间音乐的调式特点。在近现代专业音乐中，五声音阶的应用是与民族乐派的兴起、东方或异国情调的表现、特定意境的描绘等有密切关系，它们的应用，既有旋律性的，也有和声性的。自二十世纪以来的新音乐创作，中国五声调式和声所采用的和弦材料，就其主体而言还是三度叠置的，与大小调和声的主要区别在于音调式结构的不同而导致的各级和弦的差异以及和声基本语汇和语言组织的差异。

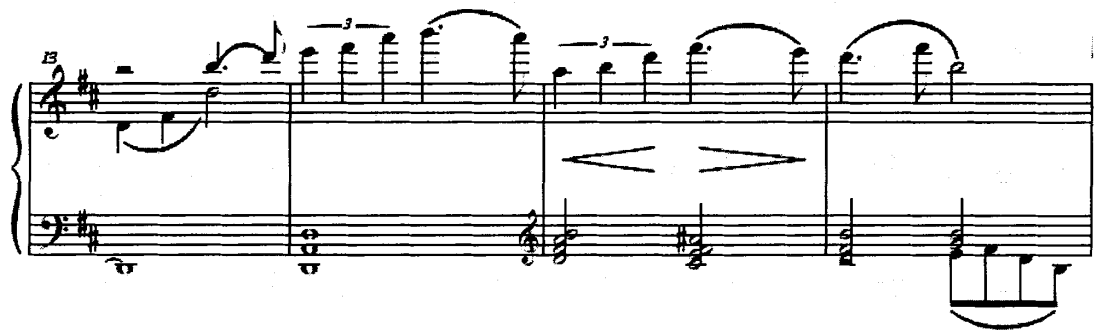
除大小调自然音体系的和声之外，作者也运用了民族化的和声来丰富音乐的色彩以表现出更多的民族音乐特色。

(1) 附加音和弦

附加音和弦即添加非和弦结构内的音。附加音和弦的使用可以增加和声的色彩、浓度与表现作用，同时不改变原有的三度叠置的和弦结构形态。比起和弦外音倾向于和弦音的特点，附加音没有流动或解决的倾向，具有独立，静止的气质。下例是附加六度和弦，之后连接了附属和弦，将民族化和声与西方大小调和声灵活地运用于作品中：

谱例 2.8 (《蒙古舞曲》第 15 页)

^[1] 杨通八：《初级和声教程》，高等教育出版社，2007 年版。



(2) 四五度和弦的应用

非三度叠置和弦在叶尔达钢琴作品中多次出现，这类和弦适合于我国民族音调的特点。

四五度混合结构和弦是非三度叠置和弦中作者应用最多的。“其构成方式多样，既可以是五度、四度音程的叠加（构成空五度和弦），也可以是五度、四度和弦的叠合，或是两者的混合使用。”^[1]谱例 2.9 是《安代主题变奏四》中，纯四五度和弦的使用：

谱例 2.9（《安代主题变奏四》第 27 页）



在谱例 2.9 中可以看到，由右手弹奏的部分是一个八度之内不同结构的四五度和弦的转换，在听觉上不会感觉单调。而由左手演奏部分的切分音则是两个纯四度音程叠加，中间的连接出现了大二度音程，这种和弦俗称琵琶和弦，琵琶和弦的连续使用，使民族化韵味更加浓重。

(3) 小七和弦的应用

小七和弦由于其跟音至冠音是不协和的小七度，西方传统和声体系将它归为不协和和弦。“从我国五声音阶出发，以三度叠置的结构来构建和弦，只有羽音上构建的七和弦是一个小七和弦，”^[2]因为它的四个音：羽、宫、角、徵，全部为五声调式中的正音，非常具有民族特色，所以，在民族化和声当中，小七和弦无疑是重要的，它可以自由的运用且不需要解决。在《蒙古舞曲》中，小七和弦以同组变位的方式出现在呈示部与中部的连接处，右手演奏的旋律恰好是左手和声的横向进行，达到了统一的效果：

谱例 2.10（《蒙古舞曲》第 17 页）

^[1]樊荫祖：《四、五度结构与二度结构——五声调式和声研究》，[J]，2002 年 2 月。

^[2]陈语：《黄自艺术歌曲中钢琴伴奏的和声民族化的探索》，[D]，福建师范大学。



叶尔达钢琴作品集中的传统钢琴作品，结构严谨，和声规范，用蒙古族风格的旋律配之西方传统和声，民族化和声恰当的运用使得作品更加富有民族特色。

2.2.3 民族化和声的拓展

叶尔达钢琴作品中的和声语言非常丰富，不仅使用西方传统大小调和声，我国五声调式民族化和声，也大胆借鉴了近现代的和声方法，从而极大地拓展了民族旋律多声部音乐的创作色彩。

(1) 二度结构的和声

转位为小七度的大二度音程，由于音响效果相对不协和，在西方现代和声中有着重要的地位。在我国五声调式中，宫音与商音，商音与角音之间的关系便是大二度，因而，大二度的运用既富有民族特色，也符合现代和声的审美观念。谱例 2.11 为《儿童游戏》的开始四小节：

谱例 2.11 (《儿童游戏》第 56 页)



开头的两小节为引子，右手弹奏的大二度与左手弹奏的大二度在两个不同的调式上建立，分别为独立的音响材料，奠定了整个乐曲的多调性风格，也预示了二度这个不协和音程在全

曲的作用。第三小节由右手弹出旋律声部，非常明显的五声化旋律，此时，低声部的二度和声充当了陪衬旋律的角色。

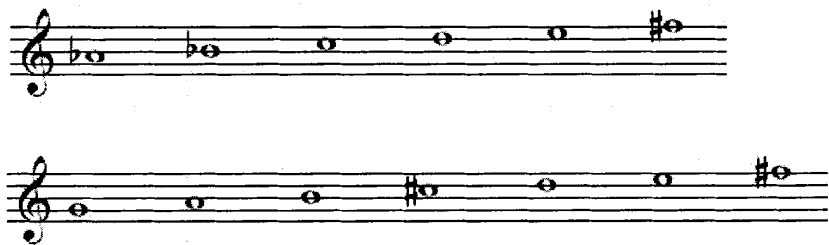
二度的间隔叠置是由“二度结构的音程或和弦分层叠合而成，各层之间的距离没有定规，取决于音响的需要和作品的整体和声构思”。^[1]谱例 2.12 由于这两组的大二度之间并不是相邻的关系，右手持续弹奏相同的大二度，且左手弹奏的低声部呈级进下行的状态，这样的安排相对降低了音响上的不协和性。

谱例 2.12 (《儿童游戏》第 57 页)



大二度的连续进行也构成了一组全音音阶、一组近似全音音阶：

谱例 2.13



全音音阶的应用回避了半音的倾向性，因而具有一种游移不定的独特魅力。

(2) 音块的巧妙安排

音块是和弦的其中一种，由多个音以二度关系连续叠置而成。是现代派作曲家们常用的手法之一。叶尔达在音块的具体运用上有所变通，安排巧妙，并赋予其民族化的音响色彩。

谱例 2.13 从横向来看是低声部以二度音程作为旋律声部的衬托，但如果纵向来看，便是一组以分解的形式出现的两个二度叠置成的音块，这种音块是由不同调式的结合而构成的，这样的安排使增强了乐曲的律动性，也避免了记谱的繁杂。

^[1]樊荫祖：《四、五度结构与二度结构——五声调式和声研究》，[J]，黄钟，2002 年 2 月

谱例 2.13 (《儿童游戏》第 56 页)



谱例 2.14 中, 右手弹奏的三和弦与左手弹奏的二四度和弦为相互交织的形态。谱例中的第一小节, 第三小节与第四小节, 左手弹奏的二四度和弦刚好嵌在由右手弹奏的三和弦当中, 并与其构成半音关系, 横向来看是都是独立的和弦, 纵向合并便是由三组半音组成的音块。作者将其巧妙地进行了分解。

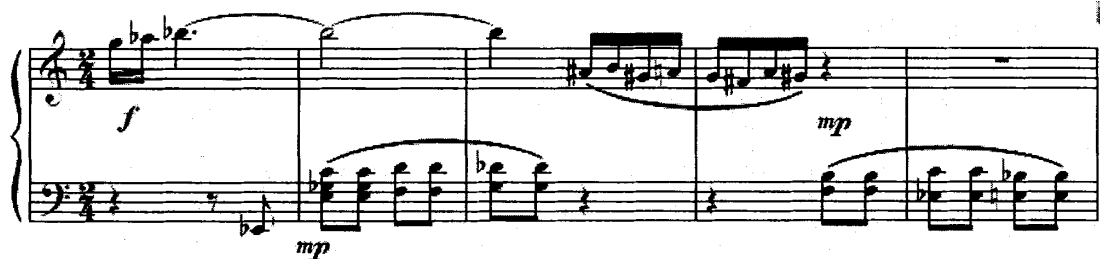
谱例 2.14 (《儿童游戏》第 57 页)



(3) 传统化的序列和声

序列音乐作品中, 每一首作品都有自己特定的音列, 无论是其原型、逆行还是倒影、倒影逆行以及它们的移位都是横向形态, 但在多声部的写作中必然会有纵向结合的产生, 即序列的纵合化, 这类纵合和音没有固定的结构, 有各种组合的可能, 很难归纳。叶尔达在序列音乐作品《机器人娃娃》中, 和声设计简洁而凝练, 还有传统和声的特征:

谱例 2.15 (《机器人娃娃》第 72 页)

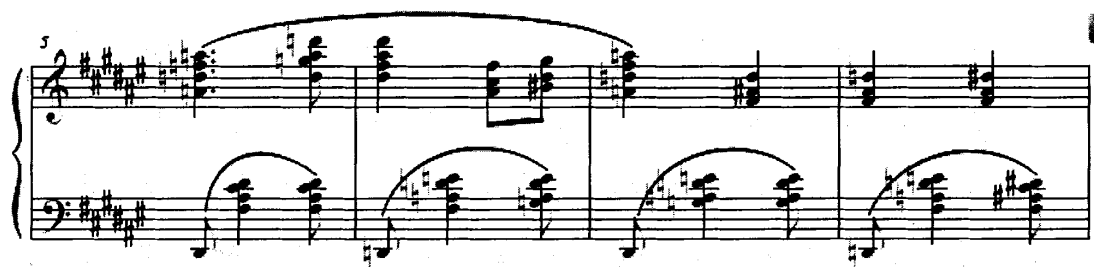


就和弦结构而言, 还是以传统的三度叠置为主; 就和声性质而言, 三次不同位置上的三全音分别出现, 可见三全音在这首序列音乐作品中占有主要地位。不协和的三全音本就是序

列和声的常用音程结构之一，它的使用使调性模糊不清，也正好赋予了“机器人娃娃”的形象：完全受人摆布，不知自己在做什么。

（4）五声化的复合和弦

不同的和弦同时做纵向结构形成了复合和弦。近现代音乐中的复合和弦是一种独立的、自由的和声处理方式。复合和弦的使用扩大了和声的空间，增加了和声的层次，也使和声的色彩与紧张度得到加强与变化。叶尔达在《酒歌》当中使用的复合和弦均作了五声化的处理：谱例 2.16（《酒歌》第 81 页）



作者在各层次的和弦时值与节奏作了不同的安排，这样使织体层次更加清晰。谱例 2.16 中第一小节上层和弦为 D 羽调式，琵琶和弦的使用加重了民族化的气息，下方的和弦层次则是升 D 羽调式，低音巩固调性，和弦是建立在宫音之上的附加六度和弦。两层和弦的根音相差小二度，这样的远关系愈能显现复合和声的作用。第二小节上下层的和弦调式与第一小节做了相反的处理，调式的上下交替正如一个醉汉走路时左摇右摆的形象。

叶尔达在借鉴西方现代和声技法的同时，不忘“洋为中用”，结合了许多民族化因素，如五声化和弦的复合等，使其作品在具有现代意识的同时，也充分展现出了民族特色。也用自己的理解进行了民族化的改造与汲取，如和弦交替造成的音块等。叶尔达以求变求新的原则使蒙古族音乐在诸多现代风格作品中展现，这在钢琴音乐中是具有探索意义的。

第三章 叶尔达现代风格的钢琴作品特色

本章首先介绍了二十世纪世界音乐的潮流，这是现代技法产生的背景：第二节叶尔达现代风格的钢琴作品，主要以无调性、多调性为主分析；第三节现代技法中的蒙古族元素则找出一方面借鉴西方现代作曲技法，另一方面将蒙古族音乐风格巧妙地与之融合的实例。

3.1 二十世纪世界音乐潮流

二十世纪经历了两次世界大战，战争规模之大，对物质、精神文化的毁灭性是十九世纪任何战争所无法比拟的。资本主义的基本矛盾，造成经济危机，如1929—1933年的特大经济危机，引起经济萧条、生产力破坏、社会混乱。直到今天，很多负面的社会问题依旧严重存在。现实告诉人们，生活不是那么光明、美好，到处都有阴暗、丑恶。在这种情况下，旧的观点、思想、趣味很容易被认为是不可信的，因为由此而产生各种社会危机。工业革命化在第二次世界大战后达到顶峰，接着所谓第三次浪潮的到来：信息革命，材料革命，生物革命。新的观念、新的生活方式、新的工作条件、新的艺术趣味等新事物不断涌现；科学技术的迅速发展，也对生活的各个方面有所影响，诸多原因使作曲家对创新求异更加心切。随着个人主义不断发展，作曲家创作的作品不顾公众反映和社会效果变的普遍起来。种种原因，使得二十世纪的音乐与之前的几个世纪相比必然有巨大的改变。

二十世纪音乐不同于过去的方面主要在于作品的形式和表现手法，如旋律不流畅、不声乐化，很少曲线起伏，很多大跳进行，且呈棱角线条；不对称不呼应，有的没有句逗，缺少规律。和声上频繁出现各种不协和音响，并且不再解决，频繁使用十一和弦、十三和弦等，除三度结合外，还有四度、五度、二度结合等。复调中的不同主题不再是统一的调式，而是各有调性，由此形成多层次的复杂织体。调性不明确，有的虽仍有中心音，但自由使用十二个音级，没有自然音与变化音的区别，也没有大小调的区别；转调不必过渡，甚至不转调就引入陌生和弦：使用教会调式、欧洲民间音乐音阶或自己创造音阶，如巴托克等。节奏上自由多变、捉摸不定，有时频繁变换节拍，不限于单一的节拍形式；把节奏从小节线上解脱出来；从工厂和机器中获取节奏，使之更具有现代气息。在配器上，重新讲究各个声部的线条清晰，管弦乐队室内乐化，突出个别乐器；弦乐不在占有主导地位而突出管乐，打击乐不再处于从属位置；不断寻找新的乐器以及发声器械，音色的重要性被提到前所未有的高度。曲式结构上，传统曲式中统一变化的原则仍然十分重要，但如何统一、变化，各有新的办法。

二十世纪的西方音乐可以大体划分为两个阶段，第一阶段为1900年至1945年，这个阶

段可视为现代音乐发展的起步阶段，并与传统音乐有着较多的传承关系。如以勋伯格、贝尔格、韦伯恩为代表的表现主义音乐，它完全无视过去的调性规律，反对印象主义的客观性，它认为艺术既不应该被“描写”，也不应该被“象征”，而更应该直接表现人类的精神与体验，也就是说要把作者的心灵世界、即所谓内在精神表现出来。新古典主义力图复兴古典主义或古典主义以前是它的音乐风格和特征，其代表人物为意大利作曲家布索尼和俄国作曲家斯特拉文斯基，等等一些音乐流派。后阶段可认为是1945年之后，这个阶段的风格和流派更趋纷繁，产生出一些新的作曲技法，如以梅西安为代表的序列音乐；以美国作曲家凯奇为代表的偶然音乐，它与严格控制的序列音乐相反，是作曲家一定程度地故意对作品的创作或演出不加控制的音乐；七十年代之后的简约派则是使用尽可能少的材料和简化的手法组成的作品；拼贴、新浪漫主义、第三潮流等也是二十世纪七十年代之后的产物。

我国作曲家如江文也、桑桐等人对于西方现代作曲技法的探索，早在上世纪30-40年代就已经开始，由于共和国成立后的国际国内形势，使得这种探索失去了其存在发展的根本前提而不得不整体陷于停顿。八十年代初期，随着改革开放的脚步加快，西方新的作曲技法与理念逐渐传入我国，从而引起音乐思想和审美观念领域的一场前所未有的突破与变革，我国的一些作曲家也开始运用一些二十世纪的新技法进行创作。在居其宏所著的《共和国音乐史》中，将此类“观念激进、技法前卫并且渐渐汇聚成潮的音乐现象”称之为“新潮音乐”。西方二十世纪音乐创作手法与中国传统音乐风格相结合是这类作品的主要方向，作曲家们在引进新的作曲技法的同时，将我国民族文化融入其中，以一种新的音乐形象以及音响效果，表达中国音乐的特点与神韵。

蒋祖馨的《第一钢琴奏鸣曲》是我国现代无标题、无调性钢琴作品的代表作之一，该作品共三个乐章，和声复调干净清晰、节奏旋律丰富多彩；陈怡作品《多耶》也是以无调性旋律来表现侗族民间舞蹈“多耶舞”的壮丽、神秘的场面。十二音技法是八十年代后我国钢琴音乐创作中一个重要的探索方向，汪立三的《梦天》将唐代诗人李贺的同名七言诗用十二音序列技法创作出来，以求表达出诗中不寻常的意境，运用十二音技法写作的典型钢琴作品还有罗忠镕的《钢琴曲三首》、陈铭志的《钢琴小曲八首》、王震亚的《儿童钢琴曲四首》等等。

用二十世纪创作技法与蒙古族风格曲调相结合也是近些年来我区作曲家不断尝试与创新的。如李世相教授的《蒙古族风格钢琴组曲集》中的第六组曲《蒙古高原风情画意五帧》，这五首作品都体现出了与印象派创作风格相似的主题乐句模糊但意象清晰的特点。其中第二首“微风抚动着的炊烟”作者用自由的节奏、律动的十六分音符为主的小动机贯穿全曲，还用到了有一点有控制的“偶然音乐”技法。第四首《荒漠中的孤树》出现了不协和音程增四度

的连续运用，这些因素都是对传统技法的突破。

3.2 叶尔达现代风格钢琴作品

3.2.1 运用“无调性”观念创作的作品

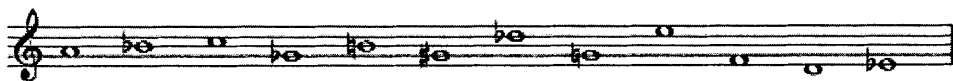
运用现代技法进行创作的作品是叶尔达钢琴作品集中数量最多的，包括《小动物》《小动物的游戏》《儿童游戏》《童年的游戏》《机器人娃娃》《蚂蚁搬家》《踏舞》《篝火舞曲》《酒歌》《萨吾尔登主题变奏》《传说》以及十四首《前奏曲》。这些作品篇幅都比较小，多为作者刚学习二十世纪技法的练习之作。被运用最多的创作技法便是十二音序列。

十二音音乐是无调性音乐进一步发展的结果，既可以指有序排列的十二个音高，也可以指非序列的无调性音乐。最早试验十二音技法的是奥地利作曲家豪埃尔，他在自己的作品中发现了十二音的规律，之后勋伯格则将十二音技法变成一种体系。且引起很多作曲家纷纷效仿，成为 20 世纪最重要的音乐思潮之一。

前奏曲是一种结构短小的乐曲。早期的前奏曲带有引子的性质，常在同一调式或调性的其他乐曲之前演奏。十七世纪和十八世纪中叶，前奏曲常与赋格组成套曲或用作组曲的第一曲。十九世纪以后的前奏曲多无引子的功能，成为独立的具有即兴特点的中小型的器乐曲。作者选用前奏曲短小的篇幅以表现十二音音乐的“无规律”性。

严格的无调性音乐写作十二音技法要求十二个音必须按照作者所排列的顺序出现，由于这条规则在实行上有实质性的困难，所以作曲家在创作时也会多有变通。前奏曲五就是用非严格的十二音技法写作而成，全曲共 20 组完整的音列，分别运用了逆行与倒影及其它音位上的原型音列对其进行发展。原型如下：

谱例 3.1



原型音列中的各音没有按照既定的顺序出现，各音分散于旋律与低音声部，这是非严格进行的体现。第二组音列是原型音列的上行大二度移位：

谱例 3.2 (《前奏曲五》第 104 页)

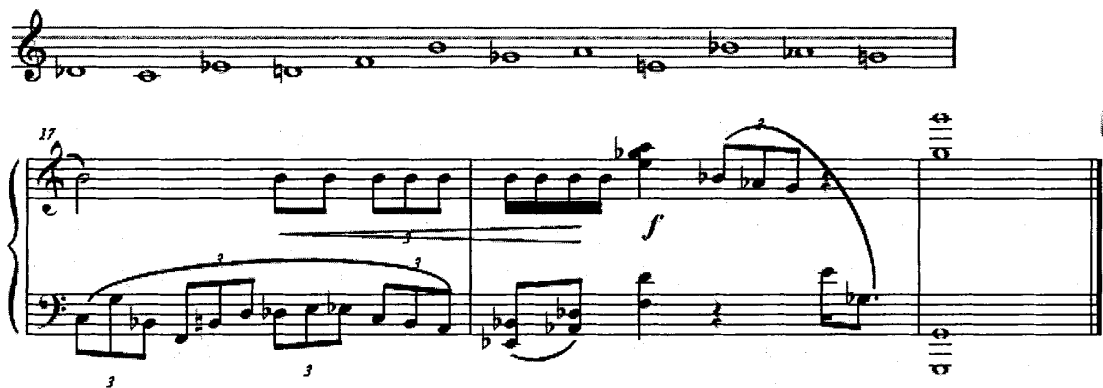


第五组音列的最后一个音与第六组的第一个音相同，暗示了开放式的陈述，其音列如下：
谱例 3.3 (《前奏曲五》第 105 页)



第十七组音列是比原型低大二度的逆行，第十八组运用了相同的音列，其中第六个音出现了 10 次，这在十二音技法的作品中是很少见的：

谱例 3.4 (《前奏曲五》第 105 页)



3.2.2 运用“多调性”观念创作的作品

多调性是指两个或更多听觉上可分辨的调中心，即在音乐的纵向上同时出现若干个调性。

《小动物》是典型的用多调性的手法创作而成的作品。从横向来看，旋律声部首先出现的是以升 la 为主要音的装饰音，后进入主题——C 宫五声化的旋律，接着转调至降 C 宫。从纵向上看，低音声部是固定的八分音符音型，la 似乎是明确的中心音，即 a 小调，旋律声部升 La 的出现与之做了第一次的调性结合，低声部 a 小调的感觉只持续了四小节，便做了下

行小六度的处理，转换为升C小调，先后同C宫五声化的旋律，降C宫构成复合调性，随后低声部把之前出现的两种调式叠加，由两种调式的复合成为三种继续发展：

谱例 3.5 (《小动物》第 52 页)



在这首作品中，只一个简单的主题材料，作者将主题材料置于不同的调式中，与由两个调性组成的低音声部进行复合，多种不同调式的复合打破了单一调性的思维，造成一种更大的空间感和多元化的感觉。好像不同的小动物想要交流却很难听懂彼此间的语言，尽管“语言”难以交流，但终究还是同一世界的生物。

3.3.3 现代风格中的蒙古族音乐元素

将现代技法揉合进蒙古族风格，这是叶尔达不断探索的创作思路。一方面借鉴西方现代作曲技法，另一方面将蒙古族音乐风格巧妙地与之融合。在此类作品中，蒙古族音乐元素突出地表现在五声化的旋律或主题材料，《蚂蚁搬家》是一首用多调性手法完成的作品，由谱例 3.6 可以看出，旋律声部为 A 羽调式并始终贯穿全曲，低音声部为降 E 羽调式，主音之间相

差增四度：

谱例 3.6 (《蚂蚁搬家》第 73 页)



《小动物》的主题材料也是五声化的（详见谱例 3.5），酒歌的旋律是根据鄂尔多斯民歌金杯发展而成，作者用复合和弦的手法给这首经典的民歌以全新的演绎。（详见谱例 2.16）

现代风格的钢琴作品在叶尔达钢琴作品集中所占的比例最多，每一首作品都有其独特的手法，作者在学习西方现代技法的过程中，不断地思考与尝试着如何更好地将蒙古族传统音乐旋律用现代技法加以展现，是希望用一些新的思维技法为民族音乐的发展寻找开拓性的探索。

第四章 叶尔达音乐创作思维特点

在叶尔达《钢琴作品集》中,除了作者在初学作曲时以传统技法创作的乐曲和在俄罗斯求学期间运用二十世纪现代技法创作而成的乐曲,还有一部分作品反映了作者自己的创作思维,如《安代主题与变奏》中用钢琴展现了马头琴的特点,和声的使用借鉴了半音化手法与七和弦的连续使用等;和声方面,相比传统和声的严谨,更注重的是听觉上的色彩;蒙古族传统音乐旋律在多声技法中的贯穿使用;恰到好处的织体设计等等。

4.1 变奏思维发达而严谨

变奏曲是指主题及其一系列的变化反复,并按照统一的艺术构思组合而成的乐曲。叶尔达钢琴作品集中采用变奏手法创作而成的作品有《安代主题与变奏》《萨吾尔登主题与变奏》,其中,《安代主题与变奏》以鲜明的音乐形象、多样的发展手法更好的体现出作者发达而严谨的变奏思维。安代,是起源于内蒙古科尔沁草原库伦旗的蒙古族传统民间歌舞,据史料记载大约形成于明末清初,由舞蹈和演唱两个部分组成。最初是用于求神治病的宗教性舞蹈,而后逐渐演变成为一种自娱性舞蹈,其形式为以歌伴舞。安代主题变奏曲共有 A, B 两个部分组成,作者用两首库伦旗民歌改编成为“安代”的主题,更用变奏曲式的技术充分展现了作者的创作思路。A 部分主题:

谱例 4.1 (《安代主题变奏曲》第 20 页)



A 主题原样采用了库伦旗南部白彦花地区广为流传的民歌“李金彩”,中板的速度符合这首歌曲的叙述性,像说故事一样娓娓道来,表达了一种平和的情绪。

B 部分主题（谱例 4.2）则是“哲古尔·奈古尔”的旋律，“哲古尔·奈古尔”，快板的速度使音乐变得积极，渲染了喜庆、欢快的气氛，很符合“哲古尔·奈古尔”汉语之意——摇摆。

谱例 4.2（《安代主题变奏曲》第 21 页）

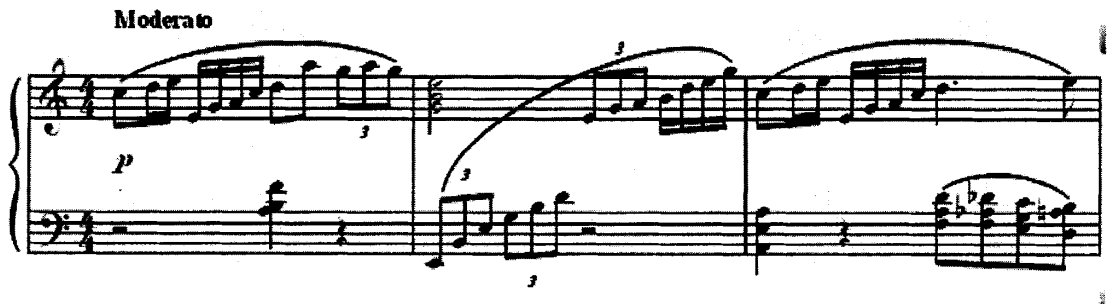


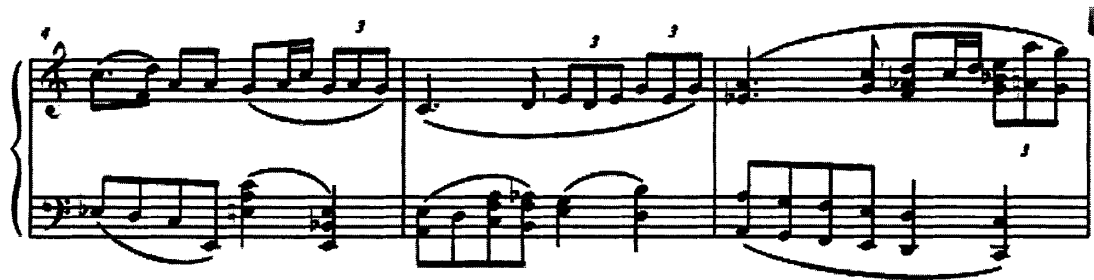
两个主题的结构均为乐段，规模短小、容易记忆，音乐既不过分复杂，也不过分简单，非常便于在后来的变奏中有充分加工、发挥的余地。

全曲共八个变奏，主题变奏一到六只用了原曲 A 部分的主题，采用变化重复这种最基本最原始的手法发展而成。

主题变奏一使用了旋律变奏手法，以可以代表主题旋律特性的前五个音原样保留为最初陈述而后继续发展，虽然调式、节拍、速度都与主题相同，但织体与和声的变化还是使整体的风貌发生了改变：

谱例 4.3（《安代主题变奏曲》变奏一 第 22 页）





主题变奏二分别使用变形法，整体加花法。共分两部分组成。第一部分（谱例 4.4）中的旋律使用了抻长的手法，将原主题中的每个主要音的时值都扩大了两倍，轻柔缓慢，气息悠长。

谱例 4.4（《安代主题变奏曲》 变奏二 第 23 页）



第二部分（谱例 4.5）则是使用整体加花这种常见的变奏手法，但骨干音的位置与 A 段相同。左手演奏的织体从头到尾保持连绵不断的十六分音符的波浪型节奏形式，不仅增加了乐曲的律动性，下密上疏的布局也在听觉上不会产生单调之感。

谱例 4.5（《安代主题变奏曲》 变奏二 第 23 页）



主题变奏三是非严格模进的手法，将原主题上行四度——把 A 羽调式进行移调处理成为 D 羽调式，主题句的音程关系与走向、节奏节拍未发生变化，接下来的乐句截取了主题乐句前半部分的素材，保留了其节奏与音程的走向，音位移高了五度；织体形态与原主题相同，但和声密度由原主题的复杂多变简化为两个；速度变为富有生机的快板，比原主题中板速度多了些活泼和生气：

谱例 4.6 (《安代主题变奏曲》 变奏三 第 25 页)



主题变奏四综合了变形与摸进，拉宽处理了主题旋律，并降低纯五度。此变奏音域较广，把每个音分开了层次，每个音区中都有和弦，具有管弦乐队钢琴总谱的特征：

谱例 4.7 (《安代主题变奏曲》 变奏四 第 27 页)



主题变奏五为性格变奏，节拍由原始主题的四四拍变为八六拍，使抒情性的歌曲旋律具有了舞曲的特质，所呈现的风格和形象有了很明显的改变。重强的力度和饱满的声部层次，也与原主题形成鲜明的对比：

谱例 4.8 (《安代主题变奏曲》 变奏五 第 29 页)





主题变奏六筛选了原始旋律的骨干音，在骨干音的基础上进行发展。突出了强拍位置右手左手的重叠和弦，和后半拍的中低音支持音，使这首变奏具有了壮丽、浓重和强有力的气质：

谱例 4.9 (《安代主题变奏曲》 变奏六 第 32 页)



主题变奏七为 AB 两部分。A 部分由第一主题变化而来，每小节三拍子不稳定的特点加上前十六分音符的节奏，使乐曲更具有动力性，原主题中的主要音在每拍的相对弱位也就是八分音符的位置上，是要突出地表现的音，前面的十六分音符的作用更多的是对主要音的装饰。虽然只有两个声部，但是因其结合了节拍韵律的特点和长时间的前十六分音符的节奏，使之不失生动，且两个声部始终反向进行，避免听觉上的空洞：

谱例 4.10 (《安代主题变奏曲》 变奏七 第 34 页)



B 段的旋律为原曲中的第二主题，风格与 A 段截然不同，节拍由四三拍变为四四拍，声部增厚，音域加宽，像是乐队的缩谱，在钢琴上展现乐队种不同乐器、不同音区、不同声部的结合：

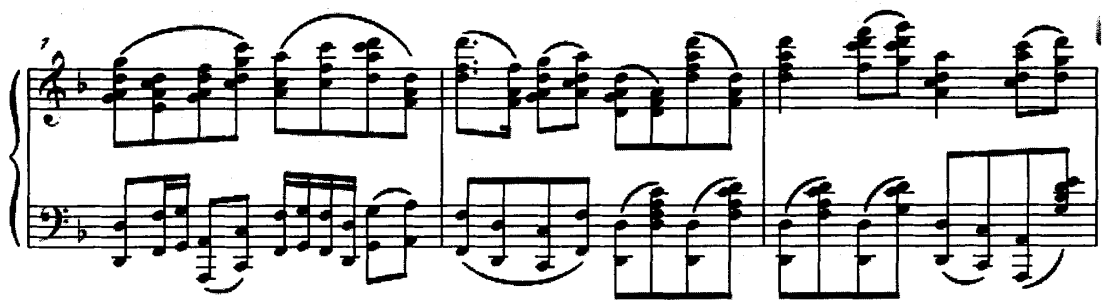
谱例 4.11 (《安代主题变奏曲》 变奏七 第 35 页)



主题变奏八是复调化变奏，即在变奏中加入复调手法，原曲中的两个主题在高低声部上同时进行，两个声部各自独立，但又和谐地统一为一个整体。分别运用了对比复调及模仿复调，以下谱例为对比复调：

谱例 4.12 (《安代主题变奏曲》 变奏八 第 36 页)

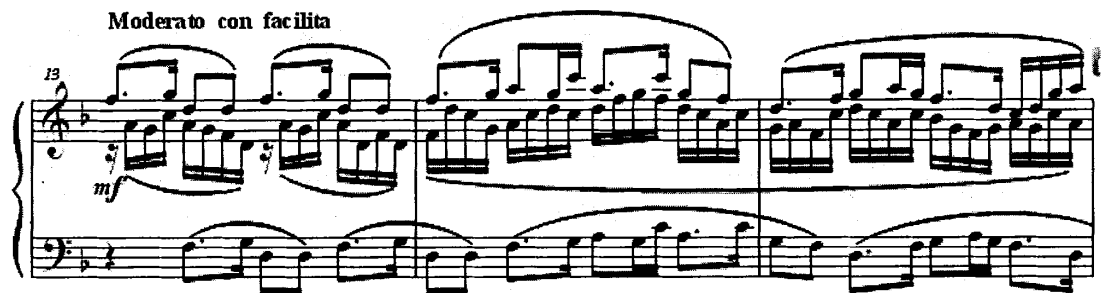




第二主题在相对较高的音区，这两条独立的旋律同时组合，相互对比，但在调式与和声方面又是统一的。每个旋律音都有和弦的衬托，第一主题以八度的形式在相对较低的音区。

模仿复调只用了第一主题，且中间有附加声部作为旋律的陪衬。主题在旋律声部出现后，延迟一拍又在低音声部出现：

谱例 4.13 (《安代主题变奏曲》 变奏八 第 37 页)



4.2 和声调式变化思维丰富

和声和调式总是紧密地联系在一起的。叶尔达传统风格的钢琴作品中的和声与调式规范而严谨，具有浓郁的民族风格；现代风格的作品中把西方现代技法结合了民族化的因素，调式调性的变化更为丰富，多调性必然造成和声的复合。除了前文中所提到的，半音化和声和色彩化和声在叶尔达钢琴作品中也有许多应用。

半音化包括半音的声部进行、调性的频繁变换、调性的游移等多重含义。在《安代主题与变奏》中（谱例 4.1）作者以低音的半音进行来表达抒情的特点，内声部各种不加解决的七和弦、附属和弦加强了和声的紧张度，也削弱了和弦之间的功能关系。

和声的结构、动力、色彩这三大表现作用中，功能和声手法主要强调前两者的作用，较少强调色彩的作用。色彩作用主要是指利用和弦的和音音响来起着表现作用。音乐是听觉的艺术，叶尔达对一些作品的和声写作，更注重的是听觉上的色彩，打破传统的功能序进，《嘎达梅林》便是这样的作品。

《嘎达梅林》是诸多反映人民起义斗争的蒙古族民间作品中优秀的代表。它以无比悲壮、

深沉的情怀歌颂了人民英雄的壮烈斗争。近五十年来,这首发源于科尔沁草原上的歌曲由于其深刻的表现力、独特的旋律音调、简洁的发展手法传遍了整个内蒙古草原,同时也受到全国各族人民的喜爱。

原曲的旋律被原样保留,开始的部分为 $\dot{C}$ 羽调式,除了在段落的终止处还可见到较严格的作为结构提示的功能和声,其它的和声则是充满了“感性”,可以说是没有什么太多的规则可寻和界定,只能说是因作品风格的不同而作出感性的和声发挥。八度和弦的使用充分强调音乐激情澎湃的效果。

谱例 4.14 (《嘎达梅林》 第 39 页)



4.3 民族化的旋律思维底蕴扎实

旋律是音乐的基础,也是音乐的灵魂。著名音乐教育家吕宏久在他所著的《旋律笔记》中谈到:“旋律是人类情感思维的产物,是音乐文化发展的智慧结晶。”^[1]旋律在每个民族的音乐中都具有重大的意义,我国是个多民族的国家,五十六个民族的音乐都别具特色,各有千秋。少数民族音乐是我国民族音乐中的重要组成部分,素有“音乐民族”、“诗歌民族”之称的蒙古族,其音乐内容丰富、品位之高,数量繁多,令世人叹为观止,是少数民族音乐中的瑰宝。

叶尔达的家乡是民歌资源特别丰富的地方,叶尔达熟悉这些民歌,整部钢琴作品集的基调主要是以蒙古族的民歌为基础的。

^[1]吕宏久:《旋律笔记》, [M], 内蒙古大学出版社, 2009 年出版。

就旋律的来源而言大致可分为三类，一类是原样使用的民歌，如《嘎达梅林》、《安代主题与变奏》的主题：李金彩、哲古尔·奈古尔，还有《传说》的旋律是“江格尔史诗”的曲调；另一类是提取一些民歌当中的主题材料或片段发展而成，如《哈萨克舞曲》，这也是整部作品中唯一的一首非蒙古族的旋律，《酒歌》的旋律是由鄂尔多斯经典民歌“金杯”发展而来；另外就是作曲家的原创，既作曲家运用蒙古族的音乐语言创作出的旋律。

旋律是可以反映思想感情的。《思念故乡》用舒缓的长线条式的旋律抒发了对故乡的情怀；《夜曲》则表现出一种美的意境，这首乐曲由四四拍的第二拍起，这是蒙古族风格音乐中没有的：

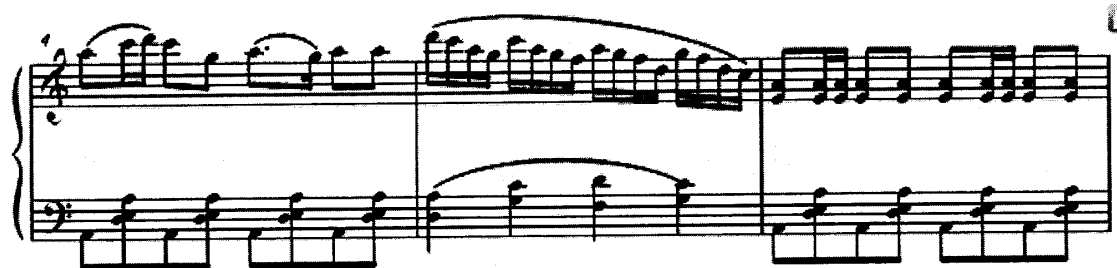
谱例 4.15 (《夜曲》 第 48 页)



《酒歌》表达出对有些人酩酊大醉后有失体统的状态加以讽刺，这首作品的原曲是蒙古族众多的祝酒歌中，流传地域最广泛、使用频率最高的一支，本是表达一种美好的祝愿及敬意，叶尔达从另一种角度对其进行加工，使之具有讽刺意味，当然，这和复合和声造成的尖锐、非常不协和的音响效果是分不开的。（详见谱例 2.16）

为了更好地在作品中表现出蒙古族特色，旋律除了运用蒙古族民歌，作者也把蒙古族最具代表性的乐器马头琴的特点融合到作品中：

谱例 4.16 (《安代主题变奏曲》 变奏三 第 25 页)





在《安代主题与变奏三》的展开部中，旋律大量使用纯四度与后十六分音符音型的结合，纯四度旨在用钢琴来模拟马头琴四度定弦的特点，后十六分音符又是表现马蹄声的绝佳形式，且与原主题前开头两拍的节奏性完全一致。

4.4 富有诗意的钢琴音乐织体特点

所谓“织体”就是在多声部情况下，由多和音、多节奏、多线条、多音色（在合奏情况下）组成的音乐内部结构。简单说来是作为音乐作品构成的基本材料的“音”，在作品中的具体组织形式。

在《叶尔达钢琴作品集》中织体的使用恰到好处地反映了作品内容和情绪的要求，经常使用的可分为以下几类：

（1）合唱化的织体形态

所谓合唱化织体，指的是“在和声习题的基础上的一种‘声乐化’应用途径。”

在《安代主题与变奏》第五首中，作者把各声部的节奏和旋律的节奏相统一，加强了节奏感的力度，突出了舞曲的特点。

谱例 4.16（《安代主题变奏曲》 变奏五 第 29 页）



（2）音型化的织体

音型化的织体在叶尔达钢琴作品中出现的比较多。作品《酒歌》的织体以与自然强弱拍

的特性相矛盾的切分节奏贯穿全曲，突破了节奏的稳定感，仿佛一个酒醉之人无法正常行走的步态：

谱例 4.17 (《酒歌》 第 81 页)



《船歌》是一首抒情性的作品，织体节奏是有规律三个单位拍的交替，在音高方面，第二拍的音明显高于第一拍和第三拍，这样的安排造成了一种以第二拍为强音的弱—强—弱的感觉，这和四三拍正常的强弱关系强—弱—弱形成了微妙的交织，营造了一种细腻、丰富的节拍感：

谱例 4.18 (《船歌》 第 69 页)



(3) 综合化的织体

《安代主题与变奏》三中，作者运用了综合化的织体：

谱例 4.19 (《安代主题变奏曲》 变奏三 第 25 页)



这首作品中分别出现了音型化和流动音型化的织体，在音型化织体中，强调了功能低音的作用，使得调性稳固。流动音型化的织体用在了的旋律部分节奏比较稀疏的地方，符合“上

疏下密”的声部结合方式。

按照织体与旋律的关系来看，叶尔达钢琴作品中的织体基本上为独立于主题旋律之外的伴奏织体类型。此类型一个重要的表现就是伴奏织体声部完全由左手来完成，如《夜曲》等作品。（详见谱例 2.2）；如果此类型的织体为和弦式，多数在力度的表现上会相对强烈，当左右手共同演奏和弦式伴奏织体时，右手由于同时出现了两个或者更多的声部，并在与左手演奏声部的结合中，使音区得到了拓宽，从而音响更加饱满，如下谱例

谱例 4.20（《嘎达梅林》 第 39 页）



在《安代主题与变奏》充分展现出了作者发达而严谨的变奏思维，按照变奏手法大致可分为旋律变奏、性格变奏、复调化变奏等，半音化和声被用在了主题中。在和声的使用上，削弱了和声的功能性，而更加注重听觉上的色彩。旋律方面，作者以蒙古族民歌为基础，表达了不同的内容与情感，而织体帮助其反映了作品的内容和情绪。

结 语

《叶尔达钢琴作品集》共收录作曲家叶尔达四十一首钢琴作品，这些作品创作体裁多样，基调主要是以蒙古族的民歌为基础。按照创作手法的不同，可将作品分为传统风格与近现代风格。传统风格如作品《奏鸣曲》《叙事曲》《蒙古舞曲》《思念故乡》《夜曲》等，这些作品所使用的和声主要是大小调体系成熟时期的功能性和声，除一般自然音体系的正副三和弦、七和弦，还有还有一些半音和弦，如副七和弦等，这些和声主要起到了功能性的作用，除此之外还有民族化的和声，如附加音和弦、四五度和弦等，这些和弦的使用使得民族化的色彩更加浓重；近现代风格的代表作品有《古老的歌》《船歌》《萨吾尔登变奏曲》以及十四首前奏曲，这些作品的创作技法已然发生了明显的改变，作者把民族化的旋律用西方现代作曲技法来表现，《前奏曲》使用了十二音技法，《小动物》《蚂蚁搬家》则是运用多调性观念创作，这是叶尔达探索性的作品，希望用一些新思维、新技法为民族音乐的发展寻找开拓性的探索。

钢琴作品是体现作者创作思维与才华的最佳表现方式：几乎用到了所有的曲式结构、不同时期诸多的作曲技法。旋律既有采用内蒙古民间小调改编创作，也有自己对蒙古族音乐深刻理解的原创作品。和声方面既有中规中矩的西方传统的大小调体系，也有打破传统功能的近现代和声。这对蒙古族风格的钢琴音乐来说，是有很大的探索和学习价值的。

叶尔达的音乐创作和声调行变化思维丰富，民族化的旋律思维底蕴扎实，变奏思维多彩而严谨，展现出他自己对民族钢琴音乐创作的深厚底蕴。

每个民族都有浩如烟海的民歌，这些民歌有多姿多彩丰富多样的旋律、节奏以及结构，这些宝贵的财富都值得后人去学习、研究。音乐创作活动的生命在于不断地发展与创新，这本《叶尔达钢琴作品集》中很多的作品都是作者学习过程中的体会与成果，每一首作品都体现着作者饱满的热情、生动的新鲜感和创造性的思维，无不倾注着作者的创造力与想象力，钢琴作品中体现出的风格与色彩，实质上就是本民族的一种精神，是把蒙古族自身的文化历史、社会进程、现实境遇相关联。

目前我区高等院校中的钢琴教育，其教学内容大体都是以西方钢琴作品为主的练习曲、复调、奏鸣曲加之中外乐曲，我们不仅要学习和演奏西方的钢琴作品，少数民族地区的钢琴教育中，更要重视本地区、本民族的钢琴作品的学习与演奏。近年来，蒙古族风格作品在我院的钢琴教育中越来越被重视，但可供学生选择的作品却是相对有限的，叶尔达《钢琴作品集》的出版，为当今社会提供了许多优秀的蒙古族风格钢琴作品，小的方面对于我们学习研究，大的方面对于蒙古族音乐文化的传承都是大有裨益的。

参考文献

- 1 叶尔达:《钢琴作品集》, [M],内蒙古人民出版社, 2011。
- 2 李世相:《蒙古族风格钢琴组曲集》, [M],中国文联出版社, 2006。
- 3 崔逢春:《蒙古族风格音乐作品选》, [M],内蒙古大学出版社, 2011
- 4 桑桐:《和声学教程》, [M],上海音乐出版社, 2001。
- 4 吴祖强:《曲式与作品分析》(修订版), [M],人民音乐出版社, 2003。
- 5 李吉提:《曲式与作品分析》, [M],中央民族大学出版社, 2003。
- 6 杨通八:《初级和声教程》, [M],高等教育出版社, 2006。
- 7 赵行道:《器乐作曲基础教程》, [M],人民音乐出版社, 1999。
- 8 钟子林:《二十世纪的西方音乐》, [M],中央民族大学出版社, 2006。
- 9 吕宏久:《旋律笔记》, [M],内蒙古大学出版社, 2009
- 10 于润洋:《西方音乐通史》, [M],上海音乐出版社, 2007。
- 11 吴式锴:《和声艺术发展史》, [M],上海音乐出版社, 2004。
- 12 姚恒璐:《二十世纪作曲技法分析》, [M],上海音乐出版社, 2000。
- 13 姚恒璐:《现代音乐分析方法教程》, [M],湖南文艺出版社, 2003。
- 14 高佳佳:《门德尔松无词歌分析与演奏》, [M],上海音乐出版社, 2007。
- 15 居其宏:《共和国音乐史》, [M],中央音乐学院出版社, 2010。
- 16 梁仲晖:《以现代作曲技法丰富蒙古族音乐风格》, [J],内蒙古大学艺术学院院报, 2008.3
- 17 韩星宇:《德彪西钢琴前奏曲“雪上足迹”的写作技法》[J],内蒙古大学艺术学院院报, 2008.3
- 18 蒋丽丽:《内蒙古地区蒙古族钢琴音乐探析》, [D],内蒙古师范大学
- 19 吴志仙:《中国钢琴作品的发展阶段及其地域风格》, [J], 盐城师范学院院报, 2008.10
- 20 张银生:《西方现代主义音乐对中国当代钢琴创作的影响》, [J], 音舞百家
- 21 李涇:《论中国钢琴音乐作品的民族色彩与时代发展》, [J], 贵州师范学院院报 2008.3
- 22 成莉:《莫尔吉胡钢琴独奏曲集〈山祭〉创作研究》, [D], 内蒙古师范大学
- 23 曹杨:《探讨蒙古族风格钢琴作品创作的新思路--以〈山祭〉其中五首为例》, [D]
- 24 樊荫祖:《四五度结构与二度构成的和声方法——五声调式和声研究之一》, [J], 黄钟, 2002.02
- 25 陈语:《黄自艺术歌曲中钢琴伴奏中的和声民族化的探索》, [D], 福建师范大学

致 谢

毕业论文的完成也标志着我研究生阶段的学习即将结束。由于我本科期间的专业并不是作曲，所以在这三年的学习中、论文的写作中遇到了许多障碍，但这都在导师的帮助下一度过。在这里尤其要感谢崔逢春和李世相两位导师。

崔老师是领我入门的恩师，他教学上严谨细致、一丝不苟的作风一直是我学习的榜样。两年多来，将自己的学习方法、创作经验，毫无保留地传递给我，传递给他每一个学生。

李世相教授作为我的论文指导老师，在论文的选题及写作过程中给与了我大量的帮助，为我悉心指导、指点迷津，不厌其烦地反复修改。

对两位导师的感激是无法用言语表达的。

叶尔达老师在我论文的完成中给了我很大的鼓励，他平易近人的性格给我留下了非常深的印象。

同时也非常感谢好必斯教授和潮鲁教授在百忙之中为我评审论文。

感谢我的同学、朋友们在这三年中的学习、生活上给我的许多帮助。最后感谢我的父母一直以来对我的支持。

由于我的学术水平有限，所写论文多有不足之处，恳请各位老师同学批评指正。