

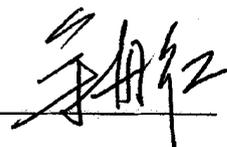
张朝钢琴作品《皮黄》的演奏研究

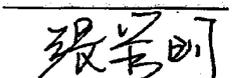
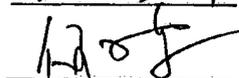
专业名称: 音乐与舞蹈学

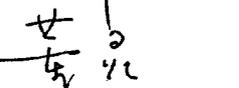
申请人: 陈昱青

指导教师: 蔡韧

论文答辩委员会

主席: 

委员: 




张朝钢琴作品《皮黄》的演奏研究

研究生姓名：陈昱青

导师姓名：蔡韧

年级：2013 级

学科专业：音乐与舞蹈学

研究方向：钢琴艺术表演与理论研究

中文摘要

钢琴本是西洋乐器,传入中国后经过漫长的发展,逐渐成为一项深受大众喜爱的乐器。钢琴音乐通过几代中国音乐家们的努力探索,从萌芽逐渐走向繁荣。他们努力将中国独具特色的戏曲元素、民歌、各地各民族鲜明的文化音乐特色融入到钢琴作品的创作中来,逐渐形成了具有中国民族特色的音乐。

戏曲艺术,是中国古老的文化艺术形式。它是一种综合的艺术,最大的特点就是它的程式性与虚拟性。而音乐就是其不可或缺的重要组成部分之一。戏曲形式多种多样,在经过了无比漫长的发展过程后,京剧脱颖而出,影响力越来越广泛,在中国与世界文化交流中,起到了重要作用。中国老百姓对京剧的热爱,是有目共睹的。无论是必有京剧身影的各大晚会的节目单中,还是公园里三俩成群拉着京胡,唱着京剧的人们,都足以证明京剧在中国人心中的地位。谈及外国人对中国的了解,他们也总会首先想到京剧,并有许多人从世界各地慕名而来,学习京剧。京剧成为中国对外的一张重要“名牌”。享誉全世界,被称为我国的“国粹”。张朝所创作的钢琴曲《皮黄》,就是一部既突出了钢琴本身音色又结合京剧声腔、器乐等元素的佳作。他将京剧中的唱腔及板式结构运用到钢琴创作中,利用对传统器乐的音色模仿,创作出了具有独特民族韵味的钢琴作品。

许多的家长都希望自己的孩子能在幼年时就开始学习钢琴,所以中国有着较大数量的琴童群体。这股“钢琴热”在中国迅速蔓延发展的同时,中国的经济文化等方面也都在极迅速发展,与国际的文化交流越来越频繁。中国的钢琴家屡次在国际性钢琴大赛中夺得大奖,也将中国钢琴音乐带向了世界的舞台。但是中国风格钢琴作品在国际上的知名度并不高,这也是因为在学习钢琴的过程中,教师更多的还是以西方钢琴作品作为学习教材,很少选择中国风格钢琴作品进行教学与演奏。虽然西方钢琴教育有着完善的学习系统,优秀作品数量众多,但中国风格钢琴作品,也应该是中国学生必不可少的学习内容。这不光是对音乐的学习,更是有助于培养学生的爱国精神和对民族的自豪感,并将中国传统的民族音乐

文化更好地传承和发展下去。要想形成属于我们自己的“中国音乐学派”，必将追求民族化的过程。中国风格钢琴作品无论在音乐风格或是演奏技巧上都有独特的地方。例如特殊的节奏、对传统器乐的音色模仿等等，都需要有别于西方钢琴作品的特殊演奏技巧。而这些特殊演奏技巧，是无法通过西方钢琴教材的训练得到的。如何能够通过弹奏中国风格钢琴作品，对其风格及技术难点的特殊性更好地进行把握，是需要进行系统研究的问题。

本文通过分析中国风格钢琴作品《皮黄》的音乐特征、演奏特点等方面，寻找演奏中国风格钢琴作品需要的技术共通点和弹奏方法。并分析为何中国风格钢琴作品不受重视，及学习中国作品的重要性。本文共分为以下几个部分：

第一章，作者及作品的背景介绍。通过对《皮黄》的作者张朝的生活背景、学习经历、创作背景介绍，更好地了解作者的整体创作思想和创作风格特征。

第二章，《皮黄》曲式分析。从音乐要素的各个角度，全面分析《皮黄》。把握作者对音乐的表达方式和作品的思想。

第三章，《皮黄》的演奏分析研究。首先对中国传统音乐的特殊节奏特征进行分析，来诠释《皮黄》的整体风格。其次对演奏中容易出现的技术难点进行分析。最后对踏板的运用进行分析说明。

第四章，《皮黄》的教学分析。首先对为学习中国钢琴作品所编写的教材作品进行了总结，并选取经典作品进行说明，为演奏《皮黄》作了手指技术准备。其次通过研究《皮黄》中出现的民族乐器模仿，延伸对中国钢琴作品中器乐模仿的演奏技巧研究。最后对中国风格钢琴作品教学的意义及发展方向进行分析说明。

关键词：

张朝、《皮黄》、曲式分析、演奏处理、中国风格钢琴作品

The performance research of Zhangzhao's piano music 'Pi Huang'

Postgraduate: Chen Yuqing

Instructor: Cai Ren

Grade: 2013

Major: Music and Specialty

Research Directions: Piano art performance and the theoretical study

ABSTRACT

Since being introduced into China, Piano, which was a western instrument, has gradually become a popular instrument after long development. Piano music goes through from sprouting to prosperity with the unremitting exploration and diligent effort of several generations of Chinese musicians. They endeavor blending traditional Chinese opera, folk song, culture and music of every region, ethnic group into the creation of piano music, making it gradually form a special music style with Chinese characteristic style.

Chinese opera is an ancient artistic form of Chinese culture. It is a composite performance art, whose strongest trait is the procedural character and fictitiousness. Music is one of the most important integral parts of Chinese opera. There are numerous regional branches of Chinese opera, of which the Beijing opera becomes one of the most notable after long-term development. Beijing opera has deep influence worldwide now, especially in the culture interchange between China and other countries. Beijing opera being loved by Chinese people is obvious to all. Either the programs of evening parties or the entertainment in parks, Beijing opera is the most common one, and this shows the status in the mind of Chinese people. When talking about China by foreign people, they always think of Beijing opera firstly, and what's more, there are many people around the world have come attracted by Beijing opera to study it. Beijing opera has become one of representative of China, been renowned worldwide, and been called as 'the quintessence of Chinese culture'. The piano music, 'Pi Huang', written by Chao Zhang, is an excellent work that mixes together piano tone and common systematic tunes, instruments of Beijing opera. He used voice music and plank frame in Beijing opera in the creation, and wrote a special piano music with unique national flavor by imitating tone of traditional instruments.

Many parents hope that their children could study piano in young ages, consequently, there is a large quantities of piano students in China. At the same time that this 'piano craze' spreads out, many fields in China, such as economy and culture, also develop rapidly, and the exchange with international culture becomes more frequently. Many Chinese pianists won awards at international piano competitions, which takes Chinese piano music into world stage. However, the piano music with Chinese characteristic style doesn't have a high popularity, one reason is that many tutors prefer to use western piano works as texts rather than Chinese piano music during teaching. Although there is a whole piano-teaching system as well as numerous excellent works in the west, it should be essential to study Chinese piano cases. It helps not only to study music, but also to raise the patriotism and a sense of national pride, and moreover, it contributes to the inheritance and development of Chinese traditional musical art. In order to build our own 'Chinese music school', it would be a process of nationalization. The piano music works with Chinese style has its unique features, both in musical characters and in playing skills. For example, special playing rhythm and tone imitation of Chinese traditional instruments are needed to some special piano playing skills that are different with western piano works. Nevertheless, these special playing skills cannot be trained by using western piano texts. How to comprehend the characters and skill difficulty of Chinese style piano music better through playing piano works with Chinese style needs to be trained systematically. The article tries to find the common places of playing Chinese piano music in terms of technology and playing skills, by analyzing the musical characters and playing skills of 'Pi Huang', which is one of the most representative Chinese style piano works. Moreover, this article discusses about the reasons that the Chinese piano works is not valued, and the importance of learning Chinese cases. The article can be divided into the following parts:

Part one is introduction of the background of the work and its author. Through introducing the life background and study experience of the author 'Chao Zhang' of 'Pi Huang', and creation background, we can comprehend the whole creating thoughts and writing style of Mr. Zhang.

Part two is the musical form analysis of 'Pi Huang'. We analyze the whole work of 'Pi Huang' from all angles of musical elements, and try to hold the presentation and idea of the work.

Part three is the study of skill characters and playing difficulty. Firstly, we analyze the special rhythm characters of Chinese traditional music to interpret the whole style of 'Pi Huang'. Then,

we explain playing difficulties that is occurred easily during playing. At last, we study the application of pedal.

Part four is the study of teaching 'Pi Huang'. First of all, we conclude the textbooks for Chinese piano works learning, and choose some classical works to introduce it. It makes figure technical preparations for playing 'Pi Huang'. Next, we try to extend the study of playing skill in instrument imitation of Chinese piano music by studying the instrument imitation appeared in 'Pi Huang'. Finally, we illustrate the importance and developing direction of teaching Chinese style piano cases.

Keyword:

Zhao Zhang, 'Pi Huang', Musical form analysis, Playing skills, Chinese style piano work.

目录

中文摘要.....	I
ABSTRACT.....	III
引言.....	1
第一章 张朝及其作品.....	6
一、张朝.....	6
二、张朝作品.....	6
第二章《皮黄》的音乐本体分析.....	8
一、《皮黄》曲式结构分析.....	8
二、《皮黄》音乐分析.....	10
第三章《皮黄》的演奏诠释.....	16
一、节奏特征.....	16
（一）节奏与节拍.....	16
（二）《皮黄》中的散板与摇板.....	17
（三）打击乐器中的节奏模仿.....	18
二、技术难点及演奏技巧.....	19
三、踏板的运用.....	24
（一）弱音踏板.....	24
（二）延音踏板.....	25
第四章《皮黄》的教学分析.....	26

一、为演奏《皮黄》所需的手指技术准备.....	26
二、民族乐器的音色模仿.....	28
(一) 弹拨乐器的模仿.....	29
(二) 拉弦乐器的模仿.....	34
(三) 吹管乐器的模仿.....	35
三、学习中国风格钢琴作品的问题.....	37
(一) 缺乏对中国风格钢琴作品的了解.....	37
(二) 高质量大型作品不足.....	37
(三) 教学体系不够完善.....	38
四、学习中国风格钢琴作品的重要性.....	38
结语.....	40
注释.....	41
参考文献.....	42
读硕期间发表的论文目录.....	43

引言

一百多年前,西方的传教士和商人通过在中国开设教堂和教会,将现代钢琴传入中国,让中国人逐渐认识并开始学习钢琴。直到 20 世纪,随着中西方文化交流日益增大,中国人开始留学海外,学习西方的作曲理论技法,并逐渐开始了对中国钢琴作品的创作与探索。在 21 世纪的今天,这个素有“乐器之王”之称的西洋乐器,已经在全国各地成为深受人们追捧的乐器,掀起了一阵不小的“钢琴热”。而京剧作为我国的传统剧种,更是集合了器乐、声乐、舞蹈、说唱、等多门艺术。它是我国传统艺术的瑰宝,更被称作我国的“国剧”,是我国向世界展示中国艺术的重要窗口。中国老百姓,对京剧的热爱,是有目共睹的。无论是各大晚会的节目单中,必会出现的京剧身影,还是公园里三俩成群拉着京胡,唱着京剧的人们,这些都足以证明京剧在中国人心中的地位。谈及外国人对中国的了解,他们也总会首先想到京剧,并有许多人从世界各地慕名而来,学习京剧。京剧成为中国对外的一张重要“名牌”,享誉全世界。

中国的作曲家,将中国传统音乐的特色元素融入到钢琴作品的创作中,创作出了许多极具中国风味的钢琴作品。这些作品的创作,既将中国的传统音乐在钢琴音乐作品中得到了体现与传承,也因为与西洋乐器的结合而与世界接轨。例如殷承宗创作的《钢琴伴唱红灯记》。当时的中国对西洋音乐知之甚少,而他将京剧的曲调、唱腔等特色与能够表达丰富音响效果的钢琴结合,让国人耳目一新,眼前一亮。越来越多人因此了解钢琴,了解西方音乐,为后来中国风格钢琴作品的创作打下了基础。倪洪进所创作的《京剧曲牌钢琴练习曲四首》,也是运用了京剧元素所创作的练习曲集,采用了《小开门》、《柳青娘》等曲牌,给原本枯燥的练习曲增加了许多趣味性。

中国人学习了西方的作曲技法,并开始尝试创作具有中国风格的钢琴作品。而在探索创作的过程,由于不同的历史原因,不同时期人们对音乐的审美非常不同,作品风格也多种多样。

1910 年-1929 年,中国钢琴音乐还处于萌芽时期。这一时期,中国开展了“五四”新文化运动,许多中国的音乐家开始在欧洲留学,学习到了最新的西方音乐及作曲技法,同时也将知识带回国,将钢琴音乐得以传播。就是在这样的历史背景之下,中国的钢琴音乐创作也就此展开。赵元任先生创作的《和平进行曲》,成为中国的第一部钢琴作品。而这部作品也成为具有标志性意义的作品。自此以后音乐家们开始创作中国钢琴作品。之后又有李荣寿创作的《锯大缸》等作品问世。这一时期所创作的钢琴作品,全都是采用西方的

作曲技法，只是在和声的运用上模仿中国音乐的特点。但这种从一开始就结合民族特色进行创作的方式，给接下来的创作奠定了基础。

1930年-1949年，这是中国钢琴音乐从萌芽时期进入到雏形期的重要时期。这一时期，中国共产党左翼与世界无产阶级的联系越发紧密，一大批苏联钢琴专家来到中国，教授钢琴专业技能，培养了一批钢琴专业性人才，为今后钢琴音乐在中国发展产生了深远而巨大的影响。在此期间，著名俄国作曲家齐尔品倡办了“征求中国风味钢琴作品”创作比赛。一等奖是贺绿汀所创作的《牧童短笛》，这是当时最为典型的代表之作，也是第一首成熟的中国钢琴音乐作品。该曲旋律形象鲜明自然，极具地方音乐特点，一幅美丽的画卷展现在人们眼前，其创作将西方音乐理论与中国传统音乐完美结合。这首作品也对今后中国风格钢琴作品的创作产生了深远的影响。也就是在这一时期，中国音乐家们开始尝试各种不同题材风格的创作，开始了真正意义上的钢琴作品艺术创作。虽然在技法上还是采用西方的作曲技法，但是所创作的作品，都是取材于中国音乐的特色元素，旋律上大多采用中国传统音乐的旋律特征。

1950年-1966年，新中国刚刚成立，全国各地的文艺界骨干在北京召开了代表大会，并成立了“中国文联”以及“中国音协”。作曲家们在这一祖国安定团结的时期，创作灵感更加丰富，创作出了一大批优秀的钢琴作品。中国的音乐文化创作进入了充满生机的繁荣时期。当时创作的大部分思路是汲取了当地人文特色，风土人情，或是少数民族深深的民族风格。例如汪立三根据陕北民歌所改编创作的《兰花花》；又如还有黄虎威将巴蜀地区的人文、景色等融入到创作之中，改编了六首民歌，创作出了《巴蜀之画》。这些都是反映出最具有民族色彩的作品。也有许多是少数民族题材的钢琴作品，这些作品反映了在多民族的中国，音乐也是多元化的，不同民族都有自己独特的音乐文化。这些作品很好地反映了不同民族的音乐特色。例如桑桐根据内蒙民歌改编创作的《内蒙民歌钢琴小曲七首》；郭志鸿的《新疆舞曲》等。还有将不同民族的风俗文、特色节日作为题材进行改编创作的作品，例如蒋祖馨的《庙会》，生动地描绘了在庙会中不同的人物形态和场景。陈培勋的《卖杂货》从广东地区的风俗中取材，提取粤剧《梳妆台》中的旋律，将其作为主要旋律进行编创，音乐朗朗上口。在这一时期的创作中，整个创作风格趋于多元化，题材丰富多样，作曲家们都倾向于从贴近老百姓的生活中提取创作材料，将民歌，戏曲等改编成钢琴曲，具有鲜明的民族特征，深受老百姓的喜爱。

1966年-1976年，十年的文革让中国的音乐文化创作举步维艰，发展方向的模糊，造反和批判等运动，将中国的音乐作品打入了地牢，几乎所有音乐作品都遭到了禁绝。^①但

就是在这样的政治背景之下，人们并没有停止创作，只是在创作上更多地顺应了当时的环境。当时推行的是“音乐样板戏”，要求在创作上，必须要能够反映无产阶级的伟大光辉形象，而钢琴只有创作改编曲才能被保留。所以钢琴创作也只能将中国的民歌及传统器乐曲进行编创。钢琴伴唱《红灯记》和钢琴协奏曲《黄河》被当时的“四人帮”定为“文艺革命样板”才得以在舞台上演奏。《夕阳箫鼓》（黎海英所创作的琵琶改编曲）、《二泉映月》（储望华创作的二胡改编曲）、《百鸟朝凤》（殷承宗创作的唢呐改编曲）等都是中国极具代表性的器乐改编曲。

1977年后至今，随着“四人帮”被粉碎，中国迎来了“改革开放”政策的新局面。中国音乐也开始了全面的复苏。音乐创作朝着不同的方向发展，于是出现了许多不同风格的作品，钢琴创作无论从创作技法上还是风格上，都有所突破发展。例如陈怡创作的《多耶》，不仅在创作技法上有许多新的尝试与突破，还将中国传统音乐元素与现代技法完美融合，是一首具有创新精神的作品。

但如今，我们在学习过程中，还是大多选取西方的钢琴作品作为学习材料。虽然中国的作曲家也创作了许多优秀的钢琴作品，但在各大演出、比赛的曲目选择上看，中国作品似乎并不受追捧。中国风格大型作品数量也并不多，并且诠释音乐风格的难度很高，于是演奏者更倾向于有技术难度的大型西方钢琴作品。但是中国风格的钢琴作品是中国文化艺术的传承，展现了多姿多彩的民族特色。钢琴音乐虽在中国发展时间不如西方长，但也展现出了独具中国风格的特征。我们有义务也有责任将本民族的音乐文化传承下来。近些年来，我国的钢琴学者们也开始逐渐重视中国钢琴作品，强调学习中国钢琴作品的重要性。在各大比赛中，为中国钢琴作品的创作与演奏单独设置的奖项也逐渐增多。中国钢琴作品《皮黄》一出现，就让广大人民眼前为之一亮。如此极具中国京剧风味的钢琴作品，是把京剧中的二黄和西皮唱腔融入到作品内，并以京剧的主要伴奏乐器胡琴、锣的音响效果与节奏特征，采取板腔体创作出来的完整独立作品。作品不光展现了精彩的京剧场景，更是形象地描绘出壮丽的自然风光及鲜明的人物形象，创作手法又极具新意。这样的作品，在目前中国为数不多。因此笔者认为，研究《皮黄》是一项比较有意义的事情。中国风格的钢琴作品，经常会模仿中国的某一传统民间乐器，而为了接近其音响效果，在弹奏技巧上有其特殊性，节奏上也有鲜明的特点。但是现阶段，并没有一个能够系统的学习中国风格钢琴作品的教材。钢琴教师在教学中经常忽略中国风格钢琴作品，学生在演奏时也难以掌握其中的韵味。《皮黄》中，有大量模仿民族乐器、戏曲元素等中国传统音乐特征的段落。因此无论从分析该作品的创作手法，美学思想、演奏技巧等方面，都可以对其它中国风格钢琴作品的演奏与教学产生极大帮助。

研究现状:

在搜集文献资料期间笔者发现,目前研究有关《皮黄》的文章侧重点都放在作曲家的生平介绍,创作背景,曲式和声分析,京剧元素在作品中如何运用,演奏方法技巧等方面进行分析论述。

迄今为止,可见的研究成果主要有期刊 21 篇,硕士论文 8 篇。最早的一篇文章是 2008 年安鲁新在人民音乐上发表的《琴键上的戏曲之灵——评钢琴曲〈皮黄〉创作》。最晚的是 2015 年管明书在艺术教育上发表的《钢琴曲〈皮黄〉之演奏教学探析》。

童薇的《京剧声腔与钢琴艺术的完美集合——张朝先生钢琴曲《皮黄》的音乐特征及其演奏》(黄钟(中国·武汉音乐学院学报)2013.7);王芳的《浅析京剧元素在钢琴作品《皮黄》中的全新阐释》(音乐创作2014.10)以京剧为出发点,从《皮黄》的创作特点出发,着重于分析《皮黄》的曲式特点,音乐特征,并对其演奏技巧作说明。孙韶武《论京剧元素在钢琴曲《皮黄》中的运用》,中国风格钢琴作品及著作进行了梳理,并介绍了京剧的曲谱发展进程。对《皮黄》中运用的板腔体结构进行了分析说明。

李静的《试论钢琴曲《皮黄》的戏曲音乐元素及其演奏版本比较分析》(山西大学2013年硕士论文)和齐磊的《张朝钢琴曲《皮黄》的一度创作研究和二度创作分析》(南京艺术学院2013年硕士论文)这两篇文章重点在对其音响版本的比较研究。在对作品的基本背景介绍和,分析作品是以何种方式与京剧进行结合创作的。再对几位演奏家演奏《皮黄》的速度,力度变化等方面进行分析比较。并通过这些比较,来分析该种演奏方式会产生何种音响效果。

林嘉旋的《穿越时空的碰撞试论钢琴曲《皮黄》东西方音乐融合之美》(钢琴艺术2011.8);牛建文《钢琴曲《皮黄》创作手法与文学分析》(大众文艺2014.5);谭娜的《黑白键上的中国文化——以钢琴曲《皮黄》为例》。这三篇文章从美学、文学、文化角度对《皮黄》进行分析。

谭娜的《黑白键上的“西皮”与“二黄”——钢琴曲《皮黄》的音乐特征与演奏处理》(武汉音乐学院2010年硕士论文);赵瑾的张朝钢琴曲《皮黄》的演奏与欣赏(钢琴艺术2010)。这两篇文章的作者是亲自采访过张朝本人,所以对作曲家的创作理念等方面都有第一手信息,所以对笔者对本文的撰写提供了很大的帮助。特别是在情景描绘、演奏处理上,作者给予了很多的提示。

大多数文章都重点从《皮黄》是从哪些方面运用了京剧元素，音乐形象特征跟京剧的联系，曲式分析等方面对作品进行研究，但都没有与演奏中国风格的其他钢琴作品联系起来。所以本文将《皮黄》为出发点，对在其中出现的具有鲜明民族特点的节拍节奏、器乐模仿等方面进行分析，并对演奏中国风格钢琴作品出现的特点及演奏技巧加以阐述。

第一章 张朝及其作品

一、张朝

张朝，我国著名的作曲家，同时任教于中央民族大学音乐学院。作曲系教授、研究生导师。张朝出生于云南的一个音乐世家，父亲张难也是一位著名的作曲家。自学成才的他，在艰苦的环境下到各地采风，吸收各族各地人文、音乐的风格精髓，创作的作品深受云南瑰丽风景及鲜明的少数民族音乐文化的影响，音乐旋律动人，深击人心。其母亲马景峰则是一名民歌歌手，与张难一起后成为云南省文艺学校的一名教师。张朝儿时同父母生活在云南的红河，跟随父亲学习钢琴，13岁就离家，在美丽的滇池边的云南省艺术学校开始了求学生涯，18岁考入中央民族大学音乐学院学习作曲，并将钢琴作为第二学位进行学习。之后在31岁又考入中央音乐学院研究生班继续学习深造。家庭的熏陶，少数民族多种多样的风土人情以及七彩云南的迷人风光，给张朝在后来的创作中产生了巨大的影响。

二、张朝作品

张朝所创作的作品，都带有许多的民族特性，生活就是他创作的来源。他所创作的《滇南山遥三首》、《哀牢狂想》、《景颇山歌》、《皮黄》等钢琴作品，无不是受儿时时在云南地区生活的影响，描写云南地区丰富多彩的人文美景。他对英雄的敬仰之情也在《皮黄》中得以体现。而2014年最新创作的钢琴作品《中国之梦》、《遐想》，也在CCTV钢琴小提琴大赛决赛作品征选评比中，分别获得一、二等奖。但他并不只是拘泥于钢琴作品的创作，在室内乐，交响曲，甚至流行歌曲上都有所创作。他所创作的流行乐《风》也获得了首届全国流行歌曲大赛的金奖。在电视热播的娱乐节目《我是歌手》中，张朝也为韩磊作曲，并助其夺得了当届的冠军。

钢琴曲《皮黄》是张朝在1995年所初创，而于2005年最终定稿的一部作品。这首钢琴曲有着浓浓的民族韵味和深深的京剧色彩。所描写的正是作者在上艺校期间，沉醉在迷人美丽的滇池景色里，嬉戏玩耍，无限回忆孩童美好时光的过程。作品内容丰富，不仅描绘出作者第一次身处异乡奇妙丰富的心理活动及生动的人物形态，更像是一部风景纪录片，让人置身其中，无法自拔。作品中既有描绘云南滇池美丽风景的唯美画面，也有形象地刻画出林冲遭人陷害，被逼冲上梁山时焦灼不安的情绪段落，更有给大观园中长联的留白。自《皮黄》在2007夺得了中国首届“帕拉天奴”杯中国音乐作品创作大赛后，让人们眼前为之一亮，人们看到了一部如此精致却又内容庞大丰富的作品。仿佛也跟着作者，

经历了一场梦。在创作方面来说，无论是在和声的应用以及内声部音乐的逻辑性上，还是对主题的巧妙发展的思维，对整体结构的把握，张朝都做的很好。从音乐性的角度来看，让人在听觉上既欣赏到了传统戏曲之美，又不失钢琴曲所独有的韵味。2011年钢琴家李云迪演奏《皮黄》，并收录在了邀请张朝为其进行编创的专辑《红色钢琴》里。于此同时，中国的钢琴发展蒸蒸日上，中国钢琴作品开始越来越受到人们的关注，大小比赛，都开始推广弹奏中国钢琴作品，专门设置中国钢琴组的比赛越来越多。而在各大比赛中，总能出现《皮黄》的身影。笔者近期观摩过的第五届“海伦钢琴”全国高校音乐教育专业钢琴比赛，教师组第一名获得者，也是选用了《皮黄》作为参赛曲目。

第二章《皮黄》的音乐本体分析

一、《皮黄》曲式结构分析

音乐是感性的，欣赏音乐的过程是通过耳聆听然后用心感受音乐的美妙。而音乐的意境以及魅力，光用文字和语言是无法完全表达出来的。能表达出来的仅是语言及文字表达的主观感受。作为学术研究，光靠对音乐的感性认识是不够的。对于音乐的详细“解剖”非常有必要。

对于音乐的详细“解剖”自然是对于其音乐细节进行分析，也就是其主题动机、旋律、和声、曲式、对位、节奏、音强等更为细致的音乐要素。对于作品把握的准确性，掌握细节是最为靠谱的一种方式。通过对谱子的研究来接近作曲家的思想，透过音符去认识作曲家的表达方式，聆听音乐来感受作曲家的的心声。要想充分的了解钢琴独奏曲《皮黄》，我们需要从各个音乐要素的角度全面解析。

从曲式结构上看：《皮黄》的曲式结构有别于西方传统曲式结构，原因在于其音乐内容是以表现中国京剧特点为主，而以京剧音乐结构组成的曲式框架。从谱面上可以很明显的区分出 10 个段落：导板（1-7 小节）、原板（8-25 小节）、二六（26-51 小节）、流水（52-66 小节）、快三眼（67-86 小节）、慢板（87-101 小节）、快板（102-133 小节）、摇板（134-175 小节）、垛板（176-255 小节）、尾声（256-267 小节）。这些版式结构都是京剧结构中很有鲜明特点的。笔者认为从听觉上可以将以上 10 个段落进一步归纳为 5 个部分：

第一部分由导板和原板组成，1-25 小节。

第二部分由二六、流水和快三眼组成，26-82 小节。

第三部分由 83-101 小节，以慢板为主。

第四部分是由 102-255 小节，由快板、摇板和垛板组成。

第五部分是尾声，从 256 小节至曲末。

从调性上看：复杂的调性布局使得整首作品具有丰富的色彩性。与西方大小调不同，整首作品的调式以中国民族调式为主。调性布局如下：bE 宫-F 商-A 商-bB 徵-F 羽-G 宫-F 角-bE 宫。

从和声上看：不仅在曲式和调性上有别于传统的西方大小调及传统曲式，和声上的差异也是非常明显的。有别于传统的功能和声，《皮黄》所采用的和声进行更多依靠的是旋律的走向，非三度叠置和弦（挂留音和弦及四度和弦等）在作品中占主要地位。和弦的排列也会尽可能在上方声部出现四五度音程来体现民族音乐的特色。

从旋律上看：在旋律的创作方面，《皮黄》的核心主干音为 G、bB、C 三个音。旋律的一切变化和装饰都围绕着这三个音，借用“西皮”与“二黄”腔调，对其提炼，使其戏曲风味十足。为了能够在钢琴上演绎的惟妙惟肖，其旋律应用了较多的外音装饰变奏等，使得此曲的线条比较流畅，丰富了表现力。

从节奏上看：节奏的差异是中国乐曲与西方乐曲比较显著的特点。中国乐曲讲究的是旋律主导，所以节奏通常较为自由。如采用散板记谱的一些作品，其节奏相当自由，二次创作的空间非常的大。在《皮黄》的谱例中也能明显的看到其节奏的复杂性，也是因为整体节奏自由所致。如导板中未记小节线而采用虚线划分，这是由于节拍转换太快所致。整个谱例无论是在速度还是节拍上，相较西方传统钢琴作品都更为自由。也正是如此，才能更为准确的表现出中国戏曲的特色。

从钢琴织体上看：《皮黄》在钢琴织体的选用上非常的讲究，为了更为形象地表达作品内容，作者张朝利用钢琴织体来模仿中国其他民族乐器。如开头的导板中的织体，像是在模仿琵琶和古琴的特点。在二六中，一段由左手的 bE 宫调式的属音跳音模仿京剧中板鼓的节奏，右手的清脆旋律里则有弹拨乐器和拉弦乐器。每一种织体都有它独特的意味，《皮黄》透过钢琴织体来表现出乐队的辉宏。

从作品创作的角度来看：可以用“中西结合，恰到好处”八个字来形容。首先，它运用了许多西方的作曲技法，如模进、卡农、变奏等一系列作曲技法。然后它又运用了京剧音乐的技巧为曲子的核心技法，甩掉了西方传统的那种曲式结构思维。最后，作品巧妙的运用钢琴的表现力，将对位、和声、旋律有逻辑的组织在一起，使得作品丰富形象地展现出中国传统音乐的精髓。

从音乐表情上看《皮黄》的谱例无论是在力度、速度还是在踏瓣和其他演奏符号的标记上都写的非常的细致。这些都能将音乐的生命力以更完美的形式体现出来。而这些详细的标记是作曲家对于作品音响的要求，详细的表情含义会在之后进一步探讨。

二、《皮黄》音乐分析

在之前的部分中，我们提到关于《皮黄》中的一些音乐细节，并透过这些音乐细节对作品进行初步分析，之后会结合谱例中所有音乐要素进行更进一步的具体分析。

根据之前的分析基础，第一部分为导板和原板。全曲开始于导板，即全曲的引子。引子是在京剧中人物上场时采用的一种形式，可以用来表达上场人物的内心的状态。在京剧里，导板的节奏都很自由，起了引导的作用，可以很好的渲染气氛。如谱例中所示的，导板中的节奏是非常的自由，旋律分别围绕着 $\flat B$ 、F、 $\flat E$ 三个音进行装饰。在旋律角度看来，它们的关系都是属于模进。3个音组有3个力度，mf、p、f分别代表着3个不同的情绪。旋律用下方两个八度加强，再衔接后面的柱式和弦琶音为第一个音组。从和弦构造中我们就可以明显的看出它并非就是三度叠置的和弦，把它拆分重新按顺序可以排列为 $\flat E-F-\flat B-C$ ，这个和弦中包含着 $\flat E-\flat B$ 和F-C两个纯五度，这个和弦一出来就奠定了其色彩和声为主的地位。第二个音组并没有用到八度的增强，并用了p的力度来表示的这里我们可以看到需要情绪上的对比，一方面为第三个音组的f做对比铺垫。尽管第二个和弦是三度叠置的七和弦，但由于之前的和弦影响，它只能充当一个色彩性和弦。第三个音组在旋律上回到了 $\flat E$ 宫主调上，其和弦构造经过重新排列后可以看出它正好是第一个和弦的下方二度移位。第三个音组意义非凡，不仅在旋律上回到了主调性，而且在和声上预示着慢板的调性转变。在第五小节中，这一连串的琶音犹如流水般的倾泻，导板结束在其属音上，并且在这时引入原板。

由于衔接较为紧凑，并且在听觉上并没有特别明显的停顿感，故导板与原板可以看作同一个部分。经过了引子之后才上板，导板转向原板这样的在京剧中是非常常见的。原板中出现与西方主题动机类似的原型，之后的其他板式都与它有关，整首曲子的核心就在这里。主题的出现是在第八小节，形态是 $\flat E$ 宫分解和弦形式围绕着 $\flat B$ 主干音构成。主题的第一次陈述并没有太过复杂的装饰，乐句结束在第15小节。乐句可再细致的划分为2个乐节，第一个乐节是谱例中的8-11小节，落在核心音C上。第二个乐节是谱例中的12-15小节，为主题的发展，14小节开始和弦的厚重为往后主题的展开奠定了动力基础。内声部旋律的增加也在为之后的发展奠定基础，乐句结束在F商音上。第二个乐句是主题的变化，如16小节中主题的形态较之前单纯的分解和弦形式不同，在16小节后半拍加辅助音并让8分音符变为16分音符，相较之前更为丰富和更具有动力性，但其 $\flat B-\flat E-G-\flat B$ 的主干保持不变。内声部也衍生出了支线旋律，如谱面所示，多层次的声部使得音乐虽然缓慢但却富有动力。第二个乐句16-25小节，划分为2个乐节。第一个乐节为16-19小节，第

二个乐节由于扩充的关系为 20-25 小节。扩充的手段一个是用了卡农模仿，还有就是最后 2 小节的补充。乐段结束在降 Ema⁷ 的七音，产生梦幻，意犹未尽的感觉。

[原谱] Andante Pacatamente (安祥地)

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 7 and ends at measure 13. The second system starts at measure 14 and ends at measure 20. The score includes dynamic markings such as *mp*, *pp*, and *mf*. There are also performance instructions like *una corda* and *tre corda*. The music is written for the left hand (L.H.) and right hand (R.H.). The tempo is marked as *Andante Pacatamente* (安祥地). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

第二部分为二六、流水和快三。这样的划分是因为之前的停顿感较强，并且在这里速度和情绪都出现了非常明显的变化。二六是在根据原版主题的浓缩、简化、加速中的手法之中，演变出来的板式。这段的主要内容是描述作曲家对其美好童年的思念及回忆。26 小节中出现了降 E 宫的属音在左手部分做重复跳音，持续重复三小节并在力度上做了渐强，给主题前营造期待感。又像是在模仿京剧中传统乐器板鼓的节奏特征，右手的旋律则更是像弹拨乐器和拉弦乐器的音响效果。主题的变化在这里非常的明显。相较原板中的主题形态，它的时值变得更为短促，音符由于重复音和外音的使用也比原型多，整体的动力感更强。左手持续的跳音音型，制造出欢快的氛围。也正因为如此，这里衔接的较为紧凑，乐句的划分已经不明显了，但依然可以通过其轮廓去划分结构。如果把整个二六看成一个部分的话，可以把前三小节看作是引子（26-28），主题（29-36），主题重复（37-44），过渡（45-51）。如谱例所示，在主题中左手部分一直在重复 $\flat B$ 音，一方面是为了模仿板鼓，另一方面是为了强调 $\flat E$ 宫的调性。主题部分结束在 F 商音上。37-44 小节为主题的重复，主题整体低了一个八度，而在左手部分则出现了主持续音用来强调 $\flat E$ 宫的调性。主题的重复除了加深印象外，还为其内在的结构平衡和逻辑性起了重要作用。至 44 小节，主题的重复便结束在其属音 $\flat B$ 上。45-51 小节是一个过渡，从谱面中也可清晰看出它的钢琴织体的大幅度变化，由属音跳进变为华彩音型。这个过渡有 2 个层次，一个是华彩性织体，另一个是右手部分的旋律。不难发现，其旋律是在做离调模进，为了过渡到后面流水部分的 A 商调式。



流水段本来是一拍子或是二拍子，但是，由于其速度加快了，在打击乐中就省略了“板”，然后只留下了“眼”，这样便形成了有板无眼的效果。流水中的结构更为不明显，只能大致分为两个部分。主题展开（52-62）、连接（63-66）。主题展开整个调式是A商。虽说是主题的展开，但它所用的材料依然是前面所用过的主题素材，只是稍作了变化。如52小节处的主题展开素材是33小节素材的倒影变化而来。此部分有3个层次，如谱例所示。低音走向以下行级进为主，如谱中52-54小节低音由G到 F^\flat ，以及55-60小节的A-E的下行级进，体现出富有动力的紧张感，结束在G宫调式的商音。连接部分加厚了旋律，纯四度音程在强拍扫过给人一种轻盈空灵的感觉。这一段最为显著的一个特点就是其左右手的调性有不同。这就是采用西方的现代的复合调性的作曲手法。因为模进较多且有良好的对位关系，故其音响效果甚佳，并有其独特的效果。

快三眼的部分再一次回到了 bE 宫调式，节拍变换成为了4/8拍。所谓的三眼指的是四拍子，也就是一板三眼。主题依旧是原板的素材，为了模仿打击乐和京胡的音响，其左右手声部都分别加厚了音程，并加强了力度（力度变为 f ）。在速度上，与上一段的二六比更加地快。种种迹象表明这是全曲的一个高潮，为之后的慢板作出了鲜明的对比。继续把它当作一个整体来划分的话还是可以划出几个部分。如谱例所示，67-74可以看成是一个主题的变奏，右手旋律部分进行音程叠加式的加花，左手的织体衔接之前右手连接的织体，四度音程的快速跑动突显层次感和紧张感，主题变奏到了第74小节，结束在了F商调式上。75-82小节可以看作是段落的尾声，尾声结束在 bB 徵调式。83-86是一个连接，83小节是一个像导板一样的向上进行的琶音，而且将调性衔接到了下一段的新调上面，也从情绪上往慢板过渡，为之后的慢板段落做好了铺垫。84-86段便完成了调性的一些转换，把原来的 bB 徵调式转变为 bD 宫调式。其音响上依旧采用了八度来叠加音响制造空灵的感觉。



慢板与之前的转换和连接部分是可以划为一个部分的,这是它起到承上启下作用的原因,也是其在听觉上产生停顿感的原因,该段用的是二黄腔,二黄腔的慢板一般是指在它原板的基础上,运用加花、延伸的手法等放慢了节奏发展而成的。这种通常都是四个拍子,一板和三眼,用在叙事上和抒情上,然而在本首作品中,却使用了交替的拍子,以3/2拍为主要,将京剧的主题以慢速的形式呈现出来。我们从谱面中看慢板部分,此段的主旋律是在内声部中,这是由于高声部充当模仿钟声的角色。开始于4/2拍,用pp的力度演奏bD在高声部的八度迂回,营造出钟声的效果。之后通过力度的变化去表现钟声由远到近,任由内声部的旋律慢速流动。但由于其主旋律不在高声部且在和声层的掩盖之下,寻找其主旋律还是不容易的。如88小节中旋律藏于低声部,而在89小节旋律藏于中声部,在92小节旋律又在次高声部,94小节又回到低声部。在演奏时应该心中有数,尽可能在不破坏氛围的情况下将旋律展现出来。此处所用作曲技法主要是以复调的方式去发展音乐,通过模进、分裂主题、衍生主题等方式是音乐在慢速中富有动力。在这部分,作曲家主要想表达自己内心深处的事情。作曲家通过左右手之间不断的对话,动机不断的重复去表现出内心深处的矛盾,一边自问自答又一边思考更加深层次的问题。调性的模糊以及主题的不明朗都体现出这种思绪。作曲家急需宣泄自己激动的情绪,这样也就为之后的快板做了充分的铺垫准备工作。慢板部分在99小节停在了E宫,然后接下来一段快速四音列再次模糊调性,如风一般疾走,从而引出下一段。

接下来的快板、摇板和垛板可视为一部分,这部分是全曲的又一个高潮。快板这种形式在京剧中常常用来表现争执、激动等情绪。本段是二黄音调变奏,然后调性就是一句为一转,情绪非常的激昂急切,音乐表现力非常非常强,展现出了一种抗争时的果断精神。从谱面分析,这部分虽然速度较快,但其节拍相对较为稳定。其乐句划分也相对较为明显,在快板部分(102-133)可划为2个乐句。第一个乐句(102-116),此部分旋律慷慨激昂,

富有斗争性。低音也与之配合，由#C-#F的下行级进走向。111小节-116小节持续上行又再次将音乐推上一个高点。第二个乐句（117-134），第二个乐句在调性上做了改变，在原来的调性上方大三度叠加乐句，由D宫系统进入升F宫系统。乐句没有结束感，随着快速音符游动进入之后的摇板，调式转入F羽调式。

摇板部分是二黄音调的第二次变奏。摇板也被称作紧拉慢唱的部分，可以用于表现紧张和激动的感觉。这一段与导板一样标记为散板，演奏的时候可以较为随意，但是尽管如此，我们还是要着重突出力度上的些许变化和情绪上的一些浮动。我们仔细看看谱例就不难发现，其上下句的每个分句的落音是和原板完全相同的，它只不过是结构上被散化了。谱例中给出了虚小节线，我们可以看到这个部分的结构其实是比较简单的。在和声上也选用了三和弦和七和弦做为主要推动力量。从旋律上看，从134-147小节仅仅是围绕降E-^bA、C-F这几个音，和弦也没有明显的变化。接着往下看，旋律音^bD-C-^bB呈级进下行走向。调性在159小节处开始有了变化，左右手都能看到平行五度半音连续下行，调性处于动荡状态直至176小节。最后的那一连串地震音，刮奏表现出了极具有戏曲的特色的锣鼓段子，然后将全曲推向了小高潮。最后的两个sf的柱式和弦结束了摇板从而进入垛板。

垛板部分是全曲中音响最为不协和的部分，其原因是曲中双调性的特点。垛板通常节奏鲜明，常为一拍，句式短凑，类似于西方的急板，常用于表现急切的情绪，职责控诉和愤慨，矛盾冲突比较强烈，以作曲家张朝选用双调性来突出其矛盾。高声部为G宫调性，低声部为^bE羽调性，其形态为二度级进。如谱例所示，低音在180小节至203小节为^bE-F的重复的四分音符这样进行的，在204小节至227小节为^bD-^bE的重复四分音符进行的。高音的进行主要还是以模进为主。228小节速度继续提升，低声部调性转入C宫调式。在高声部中，它将旋律的音区迅速提高了一个八度，这样就会使得情绪得到了进一步的激化，音乐紧张程度加强。255小节垛板这个部分采取了柱式和弦方式，结束该段。随后的高声部的平行四度五声音阶上行，将音乐带入最后的收尾部分。

[垛板] Presto Sdegnoso (愤慨的)

最后的尾声为全曲的最后一个部分，它是队整首曲子的一个总结。在收尾的创作方式来看，西皮的音调再现，调性重新回归至了 $\flat E$ 宫调式。尾声分为两个部分，前一部分的划分为第 256 -261 小节，后一部分为 262 小节至曲终。《皮黄》的尾声是辉煌的，如谱例所示，原板的主题在这里全部都用大和弦加厚，并且每个音都标有重音符号。力度为 ff，左右手的旋律被切分开来，配合上方方整整的柱式和弦给人一种气势磅礴的感觉。低音也用八度加厚达到全曲最低音，沉重的低音配上高声部辉煌的和弦，表现了作曲家对于中国戏曲精髓的敬佩。前一部分中除了方整的三度和弦外，在 260 小节中依旧用的挂留音和弦保持其乐曲的统一。后一部分采取了快速的琶音和极具有张力的震音，最终将乐曲推入了顶点，然后停留在了原调的属音，等待乐曲最后的终止。伴随着三个极强的八度音，整首曲子也迎来了结束。

《皮黄》是优秀的钢琴作品，在创作方面来说，无论是在和声的应用以及内声部音乐的逻辑性、对主题巧妙发展的思维、对整个结构的把握，张朝都做的很好。从音乐性的角度来看，它毫无疑问是美妙的钢琴作品。让人在听觉上即欣赏到了传统戏曲的美，又不失钢琴曲所独有的韵味。从创新的角度来说，《皮黄》是很成功的。在“京剧的钢琴器化”和“钢琴的京剧声腔化”方面的探索是成功的，为我们积累了一笔宝贵的音乐财富。综上所述，把《皮黄》看作优秀的作品是值得肯定的。

第三章 《皮黄》的演奏诠释

一、节奏特征

(一) 节奏与节拍

节奏是音乐的重要组成部分之一，更是自然界中不可或缺的要素。^②可以说，节奏并非只由人类产生。所有在运动的物质，都会产生其特有的节奏。就像不论是树枝上正在融化的冰滴到地面上，还是狮子正在草原上追捕猎物时奔跑，他们总在创造只属于他们独有的节奏特征。而人类是对节奏有感知，并将节奏加以利用的生物。通过寻找能让人感受到的美感或能表达某种情绪的节奏，把它进行创作，使其给人带来极大的快感。从出土的音乐文物上看，最早的乐器都是击节乐器。从石器时代出现的石磬再到青铜器时代的钟和磬，这些最先创造出来的都是打击乐器。这些都无不证明了，节奏是音乐要素中的最基本要素，而且是最早出现的要素。

每个不同的民族，在发音特点与语言格式上有很大区别，从不同民族所创作的诗歌的韵律，重音、反复等都有不同的规律。这也就是为什么不同民族的节拍法会有所不同。我们常说的节拍，也就是所谓西方音乐所采取的节拍法，则是通过将节奏中强弱关系按照一定的规律进行组织划分，从而组成按规律循环的拍子。例如 2/4 拍、3/4 拍，都是以四分音符为一拍，通过重音划分，每小节划为二拍和四拍。他们的强弱交替是有一定的规律性。每个小节的第一拍一定为强拍，第二拍为弱拍。若为四拍子节奏，其强弱规律则为强-弱-次强-次弱。而中国传统音乐将节拍称之为“板”和“眼”。击节乐器板和鼓都作为划分控制节奏的乐器，在中国传统音乐中使用着。早在唐代时期，就使用木板作为主要的节拍乐器。不同于西方的节拍将强拍放在每小节第一拍上，中国音乐并没有规定强拍的位置。人们以敲击板来表示强拍，而将敲击来表示弱拍。强拍就称之为“板”，弱拍则称之为“眼”。同时将“板”当做是小节线。不光是戏曲中的节拍，宗教音乐、民间鼓乐等中国音乐，都是采用板眼作为节拍。在辞海中，节拍和节奏是不同的两个概念，但其又是紧密相连的。节拍像把尺，将音乐有规律地划分断句。而节奏，却是音乐形象的特征，千变万化。

在钢琴演奏中，谱面上清楚标注的节拍固然好掌握，但节奏却不好把握。就像上课时有可能经常听到老师讲“你弹奏的节奏有问题”。很多时候我们会想，“我明明是按照谱面的节拍打着节拍器弹的啊，为什么还不对呢？”其实就是音乐的节奏出了问题。所以旋律语言的分句，语气的节奏，是要学习过程中需要不断学习的重要内容。

传统的戏曲音乐和民间音乐中，板眼是中国的节拍形式。也就是说，我们在学习钢琴作品时，更是需要把节奏训练作为重要的练习之一。在艺术作品中，节奏往往体现了作品的个性，通过节奏感受到作品传递给观众每一个音乐背后的故事。我们要想很好的来诠释音乐，就一定要把握好音乐作品的节奏。又或者可以说，节奏是音乐的灵魂。

戏曲艺术是高度综合的艺术类型，通过乐器，舞蹈，念白等形式，组织并呈现了一个丰满的故事情节。而这些表现形式，都与节奏密不可分。不同乐器，不同节奏都展现了作者所想要诠释的作品的内涵。就像文学作品有故事情节结构发展一样，戏曲更是有人物，中心思想，情节设计，行为设计，故事情节起伏发展，随着情节变化，节奏也随之变化。

在戏曲唱腔中，可分为曲牌连缀体和板腔变化体。曲牌连缀体又称曲牌体，是将有固定名字的曲调（又称曲牌），以一支曲牌或几只曲牌串联组合在一起，来表达人物情感戏剧冲突。采取曲牌作为唱腔的，代表剧种为昆腔以及高腔。而板腔体，是只采用一种曲调，在它的基础上，将其速度、力度、节奏做一系列的变化，而产生不同板式的唱腔。板腔体的代表剧种有皮黄、梆子等。西皮与二黄是不同的两种声腔体系。而皮黄腔则是二者的统称。京剧是包含多种声腔的剧种，但它主要采用的是皮黄腔。《皮黄》就是采取京剧的板式结构所创作的，利用不断变化的板式结构，环环相连，将人物场景，戏剧冲突栩栩如生地展现在人们眼前。作品中大量模仿京剧的唱腔及器乐，而了解京剧的各个板式以及把握所模仿器乐的节奏特征，才是诠释好作品的关键点。所以在学习练习过程中，如果能掌握京剧本身的节奏韵律，就能更好地学习该作品以及一系列中国戏曲作品。

（二）《皮黄》中的散板与摇板

中国音乐里的一大特色就是其弹性节拍。在京剧中，经常可以看到在慢板里有需要唱快的地方，也有在快板里需要唱慢的地方。这些快慢根据剧情发展和唱词的需要改变。它是有伸缩弹性的，这些都是用西方音乐中的节拍法无法衡量的。但这并不是意味着该段节奏可以时快时慢，它的节奏自由是“相对的”。中国传统音乐的节拍并不能完全对照西方音乐中的节拍。因此，在练习该曲的过程中，并不能过分依赖节拍器来练习，而是需要更多地体会京剧里节拍特征。

该曲的第一段【导板】，标记为自由节奏。也就是中国音乐的散板。但不要认为散板是没有节奏的。散板分为两种，一种是“慢打慢唱”，基本不使用鼓和板去打节奏，司鼓只采取双键。这也就是常说的“无板无眼”。另一种是“快打慢唱”，则是唱一个字有两板甚至更多板。在京剧唱腔中，虽没有对散板的强弱重音作规定，但通过唱词的词意和情绪，

对唱腔中强弱关系产生很大的影响。所以散板唱腔经常是京剧中最难掌握的部分。因此演奏该段时，要根据音乐语气的变化来处理句与句之间速度及力度的变化。但整体不能过于散漫，应在一个有限度的延长中做伸缩变化。

曲中还有一段【摇板】，标记同样是自由节奏，无小节线。摇板主要用在“西皮腔”中，与【散板】类似，区别主要在伴奏上。它的伴奏形式是“紧拉（打）慢唱”。唱腔部分不管其速度有多慢，伴奏部分总是用檀板不停地打击着节奏。不停顿且快速的打击乐演奏，制造了一种紧张紧迫的感觉。再加上唱腔较之稍慢，有一种外松内紧的形象。从这首曲子来看，作曲家惟妙惟肖地描述出了一幅林冲夜赴梁山的画面。^bE、^bA、C、F、G、F、^bE，这些变换的旋律音，模仿了京剧中的拖腔，给人一种从表面上看，林冲镇定自若地奔向梁山的感觉。而密集纯八度音符，正是模仿不停敲打的檀板，像是虽然表面不畏严寒，勇往直前，但内心却是焦灼，紧张的。所以在弹奏这里的时候，一定要特别的注意认真辨别出唱腔部分和伴奏的部分。

【二六】与【原版】相同，也是一板一眼。但在速度上，二六一般比原版要快一点。这样的方式是在京剧中，使用频率非常高的一种板式。

（三）打击乐器中的节奏模仿

《皮黄》中，有许多片段大量模仿京剧中的打击乐器。虽然钢琴并不能完全模仿出任何一种乐器的音色，但是可以通过了解模仿乐器在京剧中的演奏特点、主要作用、音响效果等，在演奏时，把握主要精髓即可。

在京剧的伴奏乐器中，有很多的打击乐器。而这些乐器，主要是用来表现剧中打斗等激烈的场面。也就是所说的武场。武场的打击乐有板、鼓、大锣、小锣、铙钹等。这些打击乐器不光是与弦乐器一起演奏，更是可以单独演奏成为打击乐“曲牌”。打击乐器的节奏变化多端。在京剧舞台表演中，通过打击乐的节奏、力度等变化，可以制造出强烈的极具冲突，塑造鲜明的人物动作形象，将剧情推向高潮。是京剧音乐中必不可少的，十分重要的一部分。例如在【二六】中的前三小节。模仿的是打击乐器板鼓。板鼓的击法有为打、点、滚、摔等七种之多，在戏曲的乐队中，起到指挥作用的打击乐器。演奏者，将其敲击的声音配合手势进行指挥。板鼓是板鼓在演奏过程中，会在舞台上产生回音的乐器。所以在弹奏时，需要加入踏板。由于板鼓敲击发音的部分，材质采用的是牛皮，其音高由其皮面的张力松紧决定。所以它发出的音色就不会是那种特别脆亮的音色。因此，虽然谱面标

注了跳音记号，但弹奏时，需要模仿鼓板的音色，不能太跳得太厉害，要扎实并有回声的效果。

二、技术难点及演奏技巧

全曲共分为 10 段，涉及到了多种技术难点。下面就以依次为难点的演奏技巧及弹奏方法加以说明。

在第一段【导板】中，作者用自由节奏的方式，开启整个故事，似乎是要听他娓娓道来。整体力度在 p-f 之间。全曲首先以几个颤音和倚音开始，好似原本平静的湖水，被一阵微风拂过，湖面掀起了一阵漪澜，回忆之门就此打开。这也显示了开头几个颤音的重要性。这里需要对其进行分句，从力度标记上看，第一个颤音和第二个颤音应归在一起，第二句是第一句的回音。而第三个颤音开始是第二句话，情绪应比第一句更浓。整段含有大量的颤音和倚音，需要整齐并能足够控制好音量的弹奏。首先要注意统一颤音所重复次数。在弹奏颤音的时候，要训练做到手指反应灵敏，在快速触键地同时也要做到迅速地离键。练习时，可进行拆分练习，把颤音以最慢的速度进行弹奏，在手指弹下去的一瞬间，另一只手迅速抬起。并可先由弹奏一组颤音开始，逐渐增加到两组至三组。

[导板] Rubato

mf p f rit.

una corda * tre corda * * * *

接下来的一串琶音，将人们引入真正的故事开端。这里要注意分句处理，低音第一个音 bE 应归为前面一句的结束音。后一个 bE 则为这串琶音的开始。把琶音分组，手指交替过度时，要连接自然，顺滑。节奏可由慢到快再逐渐慢下来。力度由弱渐强，在自由反复的地方逐渐减弱。



进入【原版】，谱面上标注为“安详地”，整段的力度变化在 pp-mp 之间，展示由内至外的平静。像是在用诉说的口吻，轻轻讲述儿时的记忆。主题音 G、^bB、C 在全曲中首次出现，在作曲家的解释中，是要有“垂帘听政”的意味，并且力度标记为 PP，产生回音的音响效果，像是前面有人用 mp 的力度说了一句话，后面有人用 pp 的力度做应答。因此在演奏时，音量虽弱，但需要以“肯定的”的语气，手指必须结实地轻拿轻放。

该段主要弹奏技巧为连奏，在一些小跳音中，要把大句子连起来。跳音的时值不用弹得太短了，每一个音也同样可以不用弹得那么颗颗分明，不需要太有棱角，最好贴键弹奏。整段用力量转移的办法，使每句连贯起来，不至于突兀。练习时，还要注意分声部训练。三个声部要区别开来，突出高声部的同时，低音声部要沉稳安静。

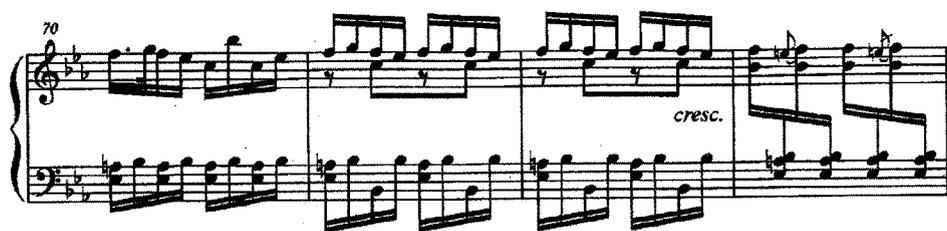


过渡到【二六】，开始表现作者回忆童年的纯真美好，天真活泼之情。整体的速度比上一段加快许多，是更为活泼的。这里的速度，并不是要按照节拍器死板的弹奏，而更应该是像戏曲中，具有伸缩弹性的。整体力度在 p-mf 之间。前面三小节逐渐渐强，像是京剧中在换场景后，大幕拉开，演员踱步粉墨登场。低音大部分为跳音，模仿板鼓，所以跳音不能过于跳跃。在音色上，与之前的音色应该有所区别，需要明亮，充满朝气的效果。并且演奏中，要突出每小节重音，来达到模仿板鼓的效果。

此段的跳音，都集中在黑键上，所以练习时，要尤为关注第一指关节，是否能够站稳，并集中、快速得弹奏。可单独练习小拇指在黑键上的站立，并且使其能够迅速收缩。

【流水】段，画风从天真无邪转至清新秀丽。此段描绘了一幅蓝天白云，在美丽的滇池边，花香阵阵，一缕清风拂过湖面，经不住让人深吸两口气的场景。整段的力度在 p-mp 的范围。弹奏时，要将其归为一个整体，一阵风的感觉。整个气息要连贯，就像是常舒一口气。由于此段是快速跑动段落，需用到的是连奏技术，需采用贴键的弹奏方式，弹奏时，弹完的手指也不要离开琴键，并运用手腕，做好连接。左手的中声部旋律要与低声部因为有所区别。

【快三眼】这段主要描写了作曲家气宇轩昂，朝气蓬勃时期的场景。谱面上标注了“精神饱满的”，因此整体上无论从速度到力度上，较之之前的段落，都是突破性的，达到了全曲的第一次小高潮。力度在 mp-ff 之间，从左手持续平均的十六分音符节奏型上看，该段模仿了打击乐器。从旋律特征上看，与京剧里京胡的许多音乐片段的旋律相似，因此应该是在模仿京胡。弹奏时，左手要抓住节拍点。持续的同一音型容易造成手臂紧张，所以要练习放松。第 71、72 小节，是模仿弹拨乐，左手手指需要有一个五指伸张的动作，注意声音平衡，五指不要出现突强的音响效果。同时中声部需要由右手的大拇指来演奏，音色上一定要注意与高声部分区分开来。整段右手的旋律，要模仿弦乐器的演奏特征，节奏在一定范围内可伸缩。第 75 小节开始，变为切分节奏，要注意重音的变化。整段的演奏，手指都需坚实有力，但很容易因为速度过快，力度过大从而导致肌肉紧张，致使音色上不够光亮。练习时，可采取断奏的方式。以最慢的方式，每弹下一个音，就让整个手臂充分放松。再抬手弹下一个音。三和弦高音旋律线也要单独拿出练习。

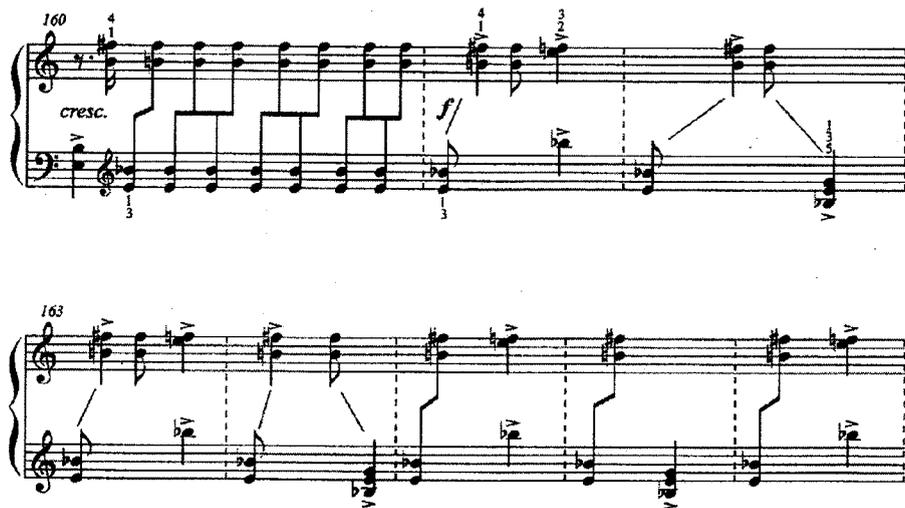


全曲第二部分由【慢板】开始，整段的力度在 pp-mf 之间。与前一段产生强烈对比。剧幕从激昂欢腾的气氛中转变为一片宁静祥和的梦境之中。美丽的大自然景象，让人心神向往。高声部的纯八度，直击人心，仿佛看到了美丽的滇池辽阔的景象，能够让人充满无限的畅想。该段首先应分好声部，将各个声部进行拆分练习。高声部的旋律不能完全断开，

而是需要力量转移的方法,将第一个音的力量传递到下一个音,也就是要做到声断气不断。像是弹拨乐的演奏。手指声音要集中,透亮,把键盘抓好。主要旋律在低声部,声音要沉稳干净,不要拖泥带水,用指腹弹奏。模仿钟声的部分,手指下键速度要慢一些,有充分按下再缓慢拿起的动作。每一个音符,仿佛就是一声远方传来的钟声,有回音,从耳膜传递到人心,让人引发思考与冥想。第98小节开始,音乐的层次感和色彩开始不断变化,这里所标注的mf也不仅仅是比p更强,比f更弱的力度符号,而更是要表达音乐色彩上的一种符号。而由此经过,以一个强有力的sfz的E,将整个故事情节展开发展,一连串琶音后,将情绪过度到充满愤怒与抗争的【快板】。

【快板】的标注为“果断的”。全段的断奏和在p-sf之间的力度,描绘了一幅思考过后有所顿悟,突然知道要奋进,要努力,要与自己不认同的事情做抗争的场景。第102小节,一开头就用两个非常果断强硬的和弦,像是京剧演员背着枪杆,转身的亮相,预示着接下来要开始坚定的斗争。所以开头两个音,不要弹得过快,而是要每个音要站稳,有一个定住的感觉。该段的演奏最重要的是节奏感的把握。特别要注意谱面标注的保持音记号和重音记号。弹奏时,声音不能太死板,而是要有弹性。就像拍皮球,拍下去要能反弹起来。要充分运用手臂,做出音乐的明暗色彩对比。

【摇板】这里描述了一幅林冲在深夜茫茫的大雪之中,被逼奔赴梁山的情景。整体的力度在pp-fff之间。谱面标注的“焦虑不安的”,也可看成是林冲夜奔梁山时,一种急切焦虑的心情。就像是舞台上京剧演员不停地在台上快速走圈,伴奏用上打击乐器,随步伐打着节奏。有近景有远景,忽明忽暗。找到旋律线条分好句,就像演员深吸一口气,然后每个字用很长的一拍唱出。弹奏时,手臂要放松,手指贴键,第一关节不要塌陷,抓住键盘,利用手腕微微带动,注意重音的位置。148小节以后左手就变为了三和弦,这时需要注意弹奏的整齐性。力度要控制与之前一样,不要变重。158小节后的双手双音快速交替,161-168小节更是要双手交叉弹奏,这就需要不仅能快速准确无误得弹奏出音符,还要使声音清晰,干净。所以,弹奏上,首先要找准键盘位置,固定好手型,做好抓住键盘的准备,直接将前臂挥动弹下音符,不要增加手腕动作,大臂要尽量放松。同时注意重音的位置在第二拍和第四拍上,f的强度,和持续的音型制造出如板鼓等乐器的音响效果。



175 小节的刮奏，整个手要尽量绷住，手指斜侧放键盘，力量由第一个音直接传递到最后一个音。

【垛板】由两个 *sf* 力度的和弦开始，预示着愤慨的情绪。一字一句都在宣泄着不满。大致分为三个层次，关系层层递进，从 *mp* 的力度到 *mf* 再逐渐渐强到 *f*，情绪越来越高涨。该段的左右手，要以不同的手法演奏，增加了其演奏难度。左手是模仿板鼓，谱面标注了跳音记号，弹奏上，要将第一指关节立好，用指尖弹奏，就像弹奏琵琶一样，把声音“勾”出来，从而使声音透亮集中。右手采取断奏的弹奏方式，使音乐保持颗粒性。指尖不能放松，同时要注意弹奏出旋律的重音，使旋律有清楚明朗的音响效果。极快的速度与双手不同的弹奏手法，要求要在练习时，做到分手以最慢的速度练习，体会不同触键方式所带来的音响效果的变化。

【尾声】进入到全曲的最终段落，双手的四和弦营造了一种光明，伟大的人物形象。同时 *ff-sf* 的力度，也是全曲最强。每个和弦都要干净利落，手掌要支撑好，指尖绷住，上身向键盘前倾，运用身体的力量弹下和弦。手臂一定要尽可能放松，让力量毫无阻碍的从大臂传送至指尖。弹奏和弦最大的问题是如果手小或指尖不牢靠，很容易导致一个和弦内的某个因音并没有发出声音，因此练习时，要单独练习。可以将和弦由根音到冠音依次以最慢的速度，手指抬到最高点直着弹下，练习手指的坚固性。当我们的手指已经熟悉了键盘的位置之后，再开始练习怎样才能够准确无误的弹出坚实的声音。首先将外围八度清晰地弹下，再练习中间两个音同时弹下，确认手指是否牢靠。之后再练习相邻手指同时弹下，确保每个手指，都能以同一力度，准确无误得弹奏。

三、踏板的运用

踏板是在演奏时经常需要用到的。通过不同的踏板使用方法，能使同一首曲子的音响效果完全不同。然而，这又是容易被人忽略的一部分。经常有用不对踏板甚至即使标注要使用踏板，却不使用踏板的现象出现。使用踏板的方式多种多样，根据不同的音乐特点，需要采取不同的方式。《皮黄》的谱子对踏板使用，标记地非常完整清楚。因此要遵循作曲家的意思，来使用踏板。

（一）弱音踏板

曲中有相当多的地方需要使用左踏板，也就是弱音踏板。它的作用在于减弱音量，增加音色的柔和度，并且可以把敲击的声音去除。如果只将它作为一个减弱音量的工具，那就太有失其作用了。若能运用得当，势必对演奏者演奏出的音乐增色不少。在【导板】中的左踏板，不仅仅是为了将音量减弱，更是将三个句子的间隔上，做了收尾的处理。让人对在哪里断句一目了然。将音质变为朦胧的效果，使音色产生明暗对比，模仿回声的感觉。

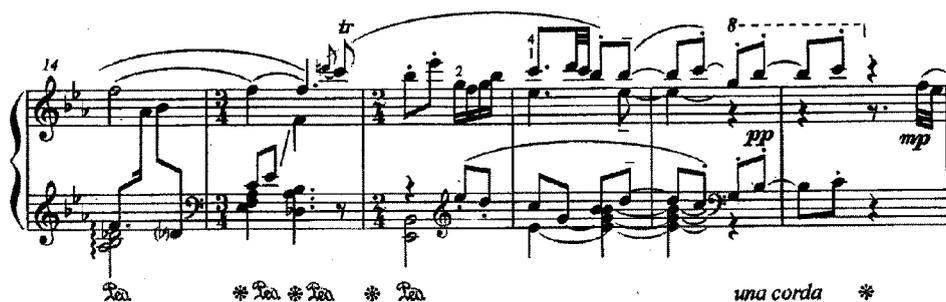
The image shows a musical score for a section titled "[导板] Rubato". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains several measures of music with dynamic markings *mf*, *p*, *f*, and *rit.*. There are also trills marked with *tr* and *tr* with a wavy line. The bass staff contains corresponding accompaniment. Below the staves, there are markings for the piano pedal: "una corda" and "tre corda" with asterisks, indicating the use of the left pedal. The score is divided into sections by vertical dashed lines.

同样在【快三眼】的最后一小节处，同样也需要用到弱音踏板。与之前一句相比，从音乐色彩上看，不光是对比的关系，也是递减的关系。慢慢从一个饱满，激烈的情绪中，慢慢冷静下来，直至消失不见。

【慢板】中，大量使用了弱音踏板。该段是速度偏慢的充满幻想的段落，利用弱音踏板，制造出梦幻的音响效果，同时也有很好地回声效果。由于整段的力度已经是非常轻柔，使用弱音踏板，也能进一步增加音乐的层次感。但使用时要注意，应该在一个语句的开始踩下去，而不能在中间，因为会造成音质上的变化。

(二) 延音踏板

右踏板，在钢琴中，是可以将音延长，把音与音之间紧密连接在一起，使音乐不干燥，更富有色彩变化，同时又有增加音量的作用。虽然右踏板的使用，能使音色更加的丰富，但若使用不恰当，会造成音乐没有分句，糊成一片的感觉。例如【原版】中，高声部旋律进行的同时，低声部的和声在不断变化进行。所以可在低音变换处换踏板，追求干净清晰的音响效果。而这里，就需要在更换和声后，仔细用耳朵甄别，发出的声音是否清晰后，才能再踩下去。



在【快三眼】中，若一直使用踏板，可能会显得音乐太过混乱且拖泥带水，可以在只标记重音记号的地方踩下踏板，并需要踩到底，以加重节奏感。



第四章《皮黄》的教学分析

在学习钢琴的过程中,大多学习西方钢琴作品,在选曲时,不容易受到重视,经常被认为不够炫技或者没有太多大型作品可以选择,从而忽略了中国钢琴作品的教学价值。但中国钢琴作品无论在演奏技术上或是音乐特点上有它的独特性,所以在教学上有其特殊的作用。许多钢琴技术,并非只能通过西方钢琴作品才能学习练好。从对《皮黄》的研究,我们可以看到,对于弹奏好中国钢琴作品,并非易事。大多教师在教学过程中,经常忽略对于中国风格钢琴作品的有针对性训练。只从单个作品教学,也没有对其进行延伸教学,结果导致学生不容易掌握特殊的弹奏技巧。

一、为演奏《皮黄》所需的手指技术准备

手指技术是完整地完一首作品的基础。为了提高相应的手指技能,作曲家创作了许多的练习曲以及手指基础训练的教材。例如在我国常用的《车尔尼练习曲》系列,《拜厄》等,还有更高级的有李斯特专门为音乐会所作的《高级音乐会练习曲》,肖邦所创作的《肖邦练习曲》,这些不但是为他们自己所作的作品中会遇到的技术难点所写,更是具有极大的音乐性的艺术作品。无论在手指的基础训练上还是在作品风格训练上,西方都有一套成熟的训练体系,为演奏西方钢琴作品提供支持。虽然例如连奏、跳音、双音、八度等弹奏的基本要求中西方都是一样的,但是由于中国音乐调式的特殊性,并且大多数需要模仿某种民族乐器的音色、音响效果,所以在弹奏手法上需要特别的方法。^⑥一些弹奏七声音阶的指法规律,在中国作品里就不适用了。而常用的西方的练习曲或手指训练材料,都是为西方特定风格的作品所编写,对中国钢琴作品而言,需要更多的为特殊练习材料。所以中国作曲家创作了许多以中国戏曲音调为基础,结合传统音乐元素所创作的,有针对性地弹奏好中国风格钢琴作品所编写的练习曲和手指练习。使原本枯燥无味练习曲增加了更多的趣味性。

西方对手指的基本训练的教材有很多,例如《施密特》、《哈农》等,这些在锻炼手指的独立性灵敏性等方面有很大的作用。基本的音阶练习中不同调式的指法规律等,都是对西方作品中的一些跑动性段落做了基础。中国作曲家为解决弹奏中国风格钢琴作品中出现的特殊技术问题,也创作了许多手指练习或练习曲。例如黎英海编著的《五声音调钢琴指法练习》,是针对弹奏中国作品的手指练习书,这套书的主要练习目的,就是使学生熟悉五声调式中各个音阶及转调方法,同时将模仿民族乐器的一些特殊音型音调进行编写。

倪洪进采用戏曲音调所创作的《京剧曲牌钢琴练习曲四首》，这部作品的出现，给中国作曲家提供了创作中国风格练习曲的思路，越来越多人开始创作整套的练习曲作品，创作者也从之前为自己教学而编写练习曲的钢琴教师，转变为由更多专业作曲家去创作，在创作手法上，有了更大的突破与发展，对练习曲的创作更加重视。这四首小品分别采用了京剧曲牌《小开门》、《柳青娘》；昆曲曲牌《石榴花》和《柳摇金》。每首曲子的针对性都非常强。第一首主要是针对左手练习，训练手指能有足够的控制能力，并且快速跑动的同时，能够听到清晰的旋律线条。大量的黑键上的跑动，训练手指的准确性和灵敏性。而白键则训练手指的均匀性。在指法的设计上，尤其是黑键转指的地方需要特别设计。

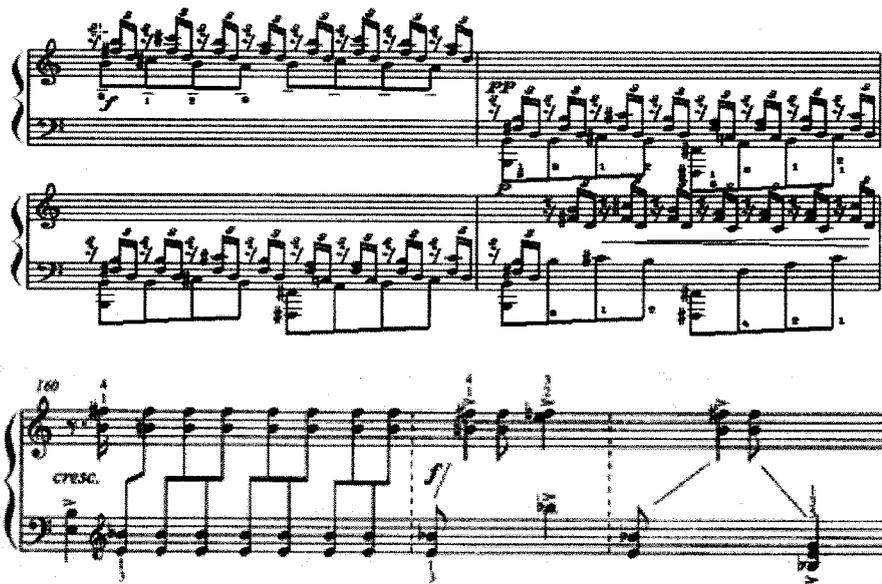


第二首是右手的双音练习，运用了中国的传统旋律发展手法-反调式配法。旋律活泼轻快，弹奏时也要注意高音旋律的歌唱性和不断变化的节奏。练习时，可将双音单独拿出来慢练，当双音弹下去时，要大声唱出旋律音，以区别两个手指的不同力度和音色。在《皮黄》的【快三板】中，也需要练习双音。这里需要做到单音与双音的快速交替，主旋律同样也在高音上。



第三首是针对托卡塔弹奏技巧的训练。整曲节奏性强，双手均匀有力地弹奏，是该首的难点。练习时，要将手臂充分放松，分手慢练的时候，无论谱面标记的力度符号是什么，都要坚实响亮地弹下去。之后在加速练习的时，要注意声音的弹性，不用手腕，而是通过

挥动小臂直接弹下音。很多的中国风格作品中，都会用到托卡段落，来模仿中国的打击乐器。在《皮黄》的【摇板】中，就有一段需要用到此弹奏方法。



第四首是手指的快速伸张训练。左右手的旋律线同时进行，突出右手高声部的旋律线，左手声部也要清楚。练习时要注意手指尖站稳，手腕不能僵硬。低音中的大跳在弹奏时，需要运用力量转移，将第一个音的力量抓住传递到下一个音上。同样，还要突出高音的旋律。在同音换指的位置也要特别注意加强练习。



二、民族乐器的音色模仿

中国钢琴作品很多都是由中国民间音乐或民族器乐曲改编而成，所以有大量模仿器乐音色的段落。中国传统的乐器种类繁多，在演奏技法及发声原理等方面千差万别，这也使中国民族音乐有着极其丰富的形态特征。钢琴作品创作中，在不同的情绪意境上采取模仿

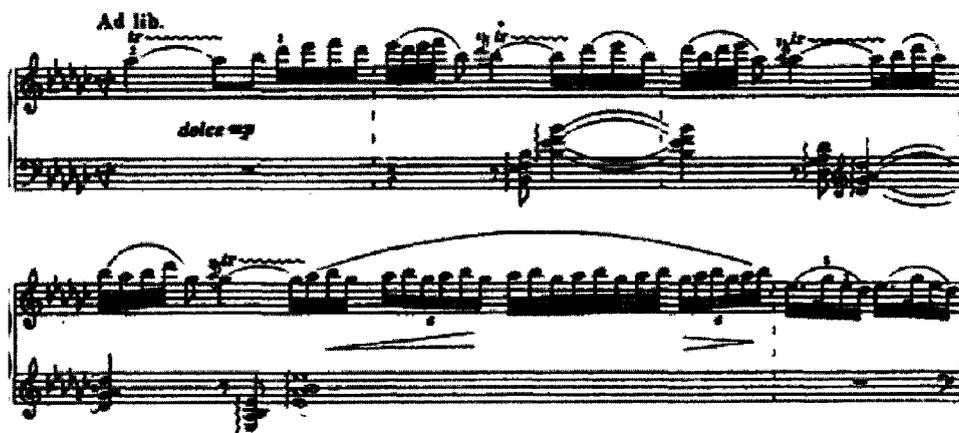
不同的器乐，可使音乐形象更为立体丰富，是渲染情绪、塑造形象的重要手段之一。虽然钢琴无法完全模仿出中国传统乐器的音色效果，但运用弹奏技巧，把握传统器乐在节奏、弹奏手法和音色上的特征，还是可以演奏出传统乐器的意境。但翻看中国的练习曲，并没有发现太多关于模仿器乐演奏效果所需技术的训练作品。《皮黄》中有大量模仿民族乐器的段落，在上一章也有所分析。我们可以举一反三，在教学过程中，通过把握不同乐器的特点，将其运用到不同的作品的类似段落中。下面列举具有代表性的传统器乐及作品，对中国钢琴作品中，模仿器乐的段落分析说明。

（一）弹拨乐器的模仿

1. 琵琶

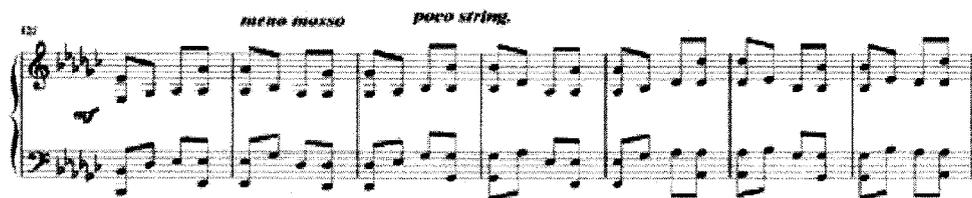
琵琶的音色透亮清脆，弹奏技法多种多样，也被称作“弹拨乐器之王”。改编自同名琵琶曲的《夕阳箫鼓》，曲子里有大量模仿琵琶的段落。以下从琵琶的几种弹奏技法上，对弹奏模仿琵琶的音响的片段进行分析研究。

轮指是它的基本演奏方法之一。它靠轮指的手法，将同一个音快速重复弹奏，以达到将一个音延长时值的效果。这里的颤音部分，就是模仿琵琶的“轮指”技法。乐曲由弱渐强，很好的展现了一幅特别唯美的江边的夜景。所以弹奏时，要把握该部分的基本风格—柔美。所以说手指的灵敏性是很重要的，在迅速弹奏的过程当中，一定要做到声音的均匀，要让手腕充分放松，使得整个音乐连贯而且要有起伏状。



“弹”、“挑”也是琵琶的基本奏法之一，声音干脆，明亮。其弹奏方式，多运用的手腕。为模仿琵琶的这种音色特征，弹奏时，需要采取断奏弹奏，手指要坚实有力，掌关节

要握好支撑住，在牢牢抓住键盘后，以手腕像开易拉罐瓶的方式将音弹起，这里的弹奏动作，与弹奏琵琶中手腕的动作相似。《夕阳箫鼓》中第七变奏中，就有这样的模仿。



《皮黄》【垛板】中，也有类似的段落。该段的右手，也是模仿琵琶的“弹”、“挑”。同样声音要做到清脆，要将声音从琴键里“勾”出来。



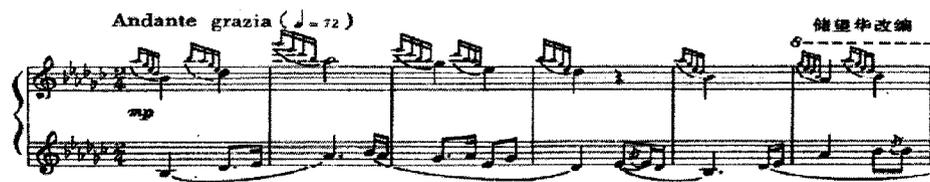
“扫”这个技法也是在琵琶的演奏当中，通过将手指并联在一起，在琴弦上快速的扫出几个音符，就像是一声所发出的一种弹奏方法。钢琴中会模仿这种音响效果，将音乐赋予华丽的色彩。弹奏时，需要运用到手臂的力量并且尽量的放松，要随时保持手腕的灵活性，手指的触键速度要快，并且指尖要坚实有力，离键时要果断迅速。



2. 古筝

古筝是我国重要的传统民族乐器之一。它的音色非常的细腻且优美，又悠扬动听，所以它很擅长于演绎抒情性的旋律。在钢琴作品中模仿的最多的可能就是其流水般的音响效

果，这种音乐特征在古筝的演奏中，采用“刮奏”。作曲家们常在钢琴上用琶音或是快速的经过句，来模仿这种流动性相当强的音响效果。演奏时要注意整体的流动性。例如《箏箫吟》中，以复倚音来模仿古筝的“拂”或“抹”，制造出朦胧美。弹奏速度不要太快，每个音符都要弹得清楚均匀，手掌要支撑住，手指尽量贴键弹奏，用手臂以及手腕的带动弹奏。在手的动作中，可借鉴古筝上的弹奏手法，以一种抚琴的动作，将声音从底部带出来，使声音产生连贯自然的效果。在踏板使用上，可以多采用延音踏板来保持旋律的连贯性。



例如《皮黄》【导板】中过渡的华彩段落。双手交替弹奏的琶音段落，弹奏时要注意手臂和手腕的放松，手指触键要轻巧自然，句与句之间不能有缝隙，一气呵成，将力量从第一个音不间断的转移到最后一个音。



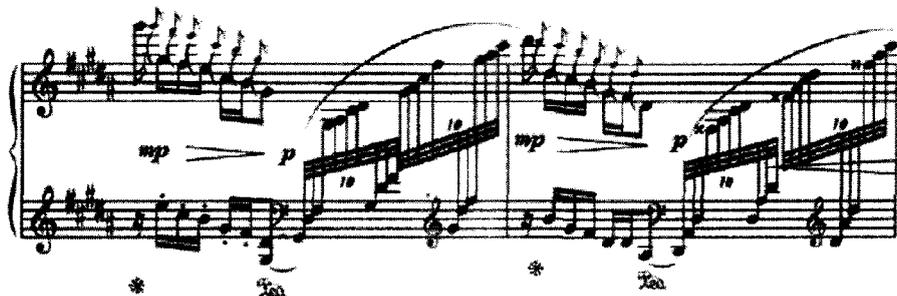
“滑奏”是古筝的基本演奏技法之一，《箏箫吟》第 24-26 小节中，用连续的倚音来模仿滑奏。弹奏时运用手腕，将力量从倚音转移到主要音上，是音色自然圆滑，听觉上富有弹性。



3. 古琴

古琴音域广，音色优美，演奏技巧丰富，是深受人们喜爱的一种乐器。古琴有三种音色分别是“泛音”、“散音”、“按音”。这三种音色象征着天、地、人。“泛音”音色空灵，象征着天；“散音”音色浑厚，象征着“地”；“按音”音色丰富多变，象征着人世间的百态。“大多古琴改编曲，在创作上大多模仿古琴的音色、音乐织体。

在古琴中，泛音的弹奏方法是右手弹音，左手轻轻点触泛音点。弹奏出的音乐呈现一种空灵、轻盈的感觉。在曲子中常表现出温和并且婉约的音乐形象。在钢琴中常采用八度装饰音或在高音区模仿古琴音色等方法来模仿泛音的音色。钢琴曲《流水》，运用下行的八度装饰音模仿古琴泛音的音色效果，展现出了水的灵动。弹奏时手指贴住键盘，力量抓在手掌上不要松懈，呈现抚摸琴键的状态，手腕略微抬高，轻柔下键，控制力度及音色。



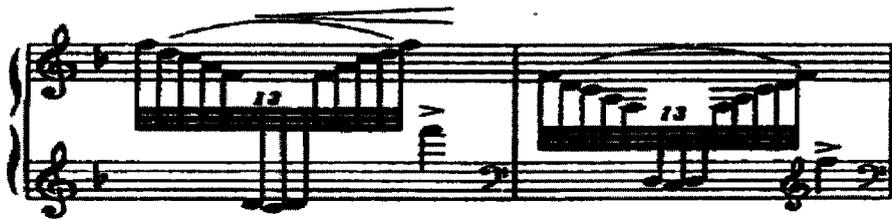
在古琴中，散音就是空弦音，右手独立弹奏，所发出声响有较强的回声与共鸣。钢琴中常在较低的音域，用较长时值的音符来模仿散音所发出的音响效果。《流水》中，运用低音域的大和弦，模仿了散音浑厚的音响效果。ff 的力度，也是在模仿弹奏古琴中所发出的洪亮声响。加之踏板的使用，也就制造出了较为强大的共鸣回声效果。弹奏时，手掌应有力地支撑住，指尖要牢靠，可向前倾斜上身，运用大臂将音整齐地弹下。



在古琴中，按音的弹奏方法是右手弹奏琴弦，左手在弹奏旋律时用的是按压琴弦的方法，所以音色相对内敛，不是响亮的音色。而这种演奏方法，使音乐的流动性更强，声音更加圆润。“走手音”就是按音的演奏方式之一，也就是按下一个音后，通过滑动手指的位置，形成旋律音程，易产生空灵的意境。在钢琴上多运用于旋律性强的段落，表达空灵的意境。在古琴改编曲《梅花三弄》中，模仿按音的部分如图所示，谱面标记的小连线的部分就是模仿古琴的按音中的“走手音”弹奏效果。作曲家将第二与第五小节中，左手四个十六分音符的第一个音与第三个音连起来，则第三个音中的同音 $b7$ 和 4 为保持音，后一个保持着不用弹奏。弹奏时将手掌撑住，手指尽量贴键演奏，运用手腕带动弹奏。脑海中可想像古琴演奏时，左手按压琴弦时，演奏者的弹奏状态，将那种神韵与肢体动作带入到钢琴演奏中来。



该曲的琶音段落，都是对古琴“刮奏”的模仿。这些段落都激化着整曲的音乐情绪，表现出一种抗争的形态，逐渐将乐曲推向高潮。弹奏时要注意手腕放松，手指要均匀不拖沓，一鼓作气弹奏到底。古琴在刮奏时，琴体会产生强烈的震动，从而产生空旷的回音效果。所以演奏时要尽量向这种音响效果靠拢，在踏板使用上，也要及时地换踩，避免过度拖沓。



（二）拉弦乐器的模仿

二胡的音色偏暗，声音柔和，歌唱性强。使用不同的演奏法，可表现出不同的音乐特征。而二胡是弦乐器，与钢琴的演奏方法、发音原理都有很大的差别，要完全模仿二胡的音色是非常困难的。因此，在弹奏中，只能通过对乐器的节奏特征、韵律特征等方面的模仿，将其声韵表达出来。例如二胡改编曲《二泉映月》，里面有大量模仿二胡的“滑音”演奏技法。滑音中的抹弦是将手指按在弦上来回滑动，在钢琴中常采用倚音等装饰音来模拟其滑音的效果。二胡的琴弦是比较有弹性的，在按压下去的时，是会产生弹力和拉力的效果，所以其在音色上表现出的是圆润的效果。演奏时，要尽量贴键弹奏，触键的幅度要小，不能弹得太有颗粒性，要保持圆润感。并且二胡的节奏表现力非常强，特别显著的是其“抑扬顿挫”的感觉，伸缩性强。所以演奏时，要抓住这一特点，不能只照谱面上的节拍弹奏，而是要掌握其内在的韵律。谱例中7连音，表现的是二胡中的颤音。弹奏时手腕放松，避免产生过强的颗粒感。

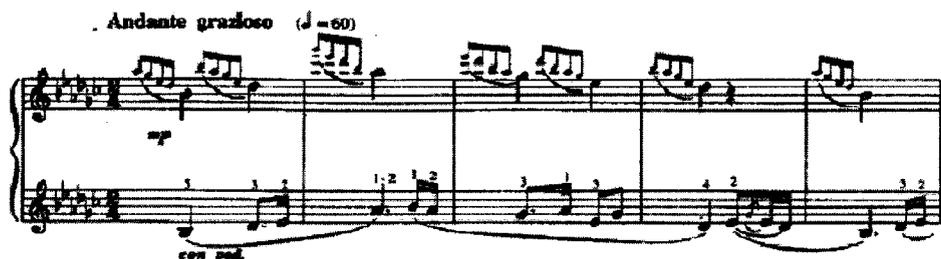


整首曲目的基本情绪特征是悲伤的，而二胡的演奏手法正是擅长于表现此种情绪，就像人声一样，有内在的“气息”和长的旋律线，所以弹奏时要培养内心听觉，在脑海中形成二胡的音色和声韵。弹奏时要尽量模仿其演奏气息，做到声断气不断。

(三) 吹管乐器的模仿

1. 萧

萧是一种音量和力度变化都较小的吹奏乐器。声音悠长雅致，常表现静谧的氛围。《箏萧吟》中，如图例所示，右手模仿的是古筝，而左手则是模仿萧。相对于箏行云流水般的音响效果，萧给人的感觉是悠长、沉稳的。因此，左手的演奏，音色需要深入，手指尽量贴键，掌关节支撑住，离键速度不要太快，可以听到下一个声音完全站稳再离键。运用手臂的推动力，将声音深层次弹下，旋律要有歌唱性，展现萧可以营造的悠长意境。



谱例中右手的倚音，模仿的是萧吹奏的倚音和静谧的音响效果。弹奏时声音不能太过死板，从倚音过渡到主要音时要轻巧，略微带动手腕，触键要轻柔，手指弹奏时不能有明显的敲击动作，采用慢触键，手指不要离开键盘。不能产生过强的颗粒感。



2. 唢呐

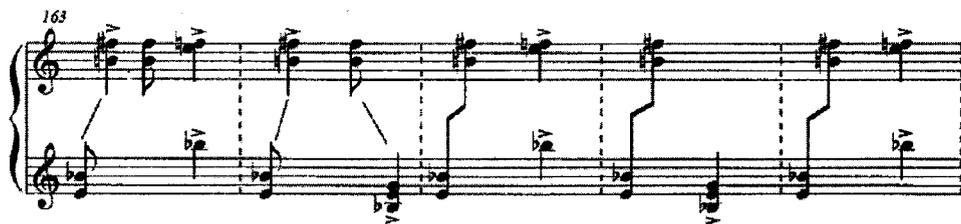
唢呐的声音高亢响亮，经常在民间红白喜事的乐队中作为主要乐器。唢呐改编曲《百鸟朝凤》将唢呐的特征表现的淋漓尽致。钢琴把唢呐吹奏技法中的花舌音、滑音等都淋漓尽致的表现了出来。类似于花舌音这一唢呐演奏技巧，曲中采用装饰音来模仿唢呐发出的音色。在弹奏过程中，要思考唢呐的发声方法。它的声音清楚响亮，有很强的动力性。因

此在弹奏中，手指需要做到较强的颗粒性以此来模仿唢呐所发出的清楚的声音。例如钢琴在模仿颤音的表现上，声音就要清晰而且不能拖泥带水，一定要均匀响亮。手指尖要灵敏，尽量减少手指的触键面积，要贴键并迅速清楚的弹奏。依照谱面上的表情符号，控制其速度及力度。声音做到明亮、集中。

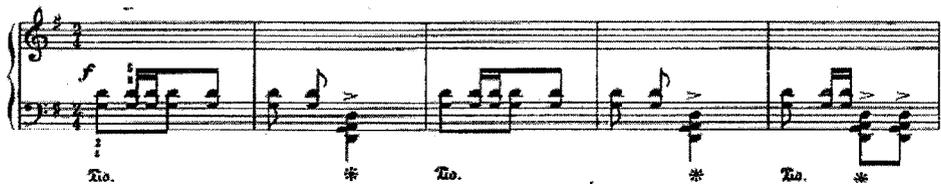


3. 打击乐器的模仿

我国民族众多，历史悠久，有着许多不同的打击乐器。节奏是打击乐器的显著特征。锣鼓在我的戏曲音乐中运用广泛，京剧、花鼓戏、黄梅戏等许多剧中，都以锣鼓作为伴奏乐器。因此在戏曲风格的钢琴作品里，都有大量模仿锣鼓的段落。在演奏时，不光要考虑打击乐器的节奏特征，也要对打击乐的音响特点加以揣摩。例如《皮黄》【摇板】中的大切分节奏，根据打击乐器本身的音高音色特征，在高音区模仿的是小锣和铙钹、中音区模仿的是板鼓，而低音区模仿的是大锣。紧密持续不断地锣鼓声，将音乐推向了高潮。



《花鼓》是吸取了安徽民歌的音乐特征所创作的作品，其中也有许多模仿锣鼓的段落，如图所示，模仿了锣鼓典型的节奏型，描绘了一幅喜庆欢腾的场景。同音双手弹奏，左手模仿声音厚重的锣，右手模仿清脆的小鼓，在弹奏时，要将两者声音区分开来，手腕放松且有弹性，手指尖站稳，双手交替灵活自然。要将活泼喜庆的情绪表现出来。



三、学习中国风格钢琴作品的问题

虽然钢琴音乐在我国并未发展太久，但“钢琴热”却在我国持久发酵着。西方的许多国家都有自己的民族乐派。无论从音乐特征还是对应的教学上都有着自己独特的风格。尽管中国作曲家在近百年来对中国风格钢琴作品的创作脚步从未停止，创作出了融入中国文化，有中国自身特点的钢琴作品。但现实上却是，中国风格的钢琴作品并没有广泛地应用，学生对弹奏中国作品的热程度也不高。离形成“中国乐派”^⑥还有一定的差距。产生这一现象的主要原因可能有一下几点：

（一）缺乏对中国风格钢琴作品的了解

在各大比赛或是考试的选曲中我们发现，选择中国风格钢琴作品的选手数量并不多。原因可能首先在于中国风格的钢琴作品从谱面上看总是不难，很少有需要超高手指技巧的炫技型作品，在比赛或考试中不能展现个人的技术。其次在风格把握上有一定难度，谱面简单的作品，往往需要有更高的艺术涵养、文化底蕴去理解作品的内涵。中国的文化博大精深，在钢琴作品的创作中，往往是根据中国传统音乐或者戏曲元素创作改编的，如果不了解这些传统音乐的特征及文化艺术背景，就不能很好的诠释音乐作品，弹出来就会有一种四不像的感觉。并且在中国钢琴作品的宣传上，并没有太大的力度。在国际上缺乏影响力，导致无论国内还是国外，都对中国的钢琴作品知之甚少。

（二）高质量大型作品不足

在中国风格的钢琴作品的创作上，虽然作曲家们都在竭尽全力创作着，但总体上与西方钢琴作品的数量不能相提并论。在之前的数十年，由于历史背景的原因，作曲家倾向于将传统民间器乐曲或者戏曲直接选曲旋律改编成钢琴曲，在那个时代，将人们熟知的音乐过渡到钢琴上演奏，是人们的音乐审美所能接受并喜爱的。目前中国钢琴作品以中小型作品居多，并且作品在选择面上非常窄，基本都是耳熟能详的旋律。在一定程度上，人们也对于非常的熟悉旋律产生了一定的厌倦感，已经不能满足大众对音乐的需求了。在作曲理论体系上，缺乏像西方那样科学完整的系统。必须要有更为创新性的作品出现。

（三）教学体系不够完善

钢琴通过在中国近百年的发展，教师队伍也在逐渐壮大。随着大批高层次海外留学人才归国从教，使得中国钢琴师资队伍的质量越来越高。但有意识地培养学生学习中国传统文化，提高音乐文化修养的教师并不多，更多的只是在教授钢琴弹奏技巧，这也与自身对中国民族性的音乐文化修养不够高有一定的关系。虽然目前也有许多中国的钢琴基础教材，但总体的数量还是太少，并且没有太多可以从启蒙到高级的完整作品体系。这也是导致无论是初级启蒙钢琴教师、社会上的钢琴教师还是高校钢琴教师，在选择教学材料时，更加倾向于选择已成体系的西方手指练习材料，而在更高级的学习阶段，也多会选择西方钢琴作品来学习的原因。从基础教育上，就没有为弹奏中国风格钢琴作品，打下坚实的基础。这也导致学生没有对弹奏中国钢琴作品产生极大的兴趣，也并不能完全理解作品的内涵。

四、学习中国风格钢琴作品的重要性

中国的文化音乐博大精深，发扬和继承民族传统是每个中国人应做的。将钢琴与中国传统文化音乐相结合，也是对促进中国音乐文化发展的重要途径之一。学习中国风格钢琴作品有助于培养学生的爱国精神和对民族的自豪感，并将中国传统的民族音乐文化更好地传承和发展下去。要想形成属于我们自己的“中国音乐学派”，必将追求民族化的过程。通过学习中国钢琴作品，也能使学生从作品中，迅速了解民族文化及风土人情。我们国家的民族众多，各地的民歌和戏曲也多种多样，弹奏中国钢琴作品，是了解这些文化的方法之一。将民族传统音乐文化与西方钢琴音乐文化融合，也是将中国文化带向世界的重要方式之一。通过钢琴这个西洋乐器，使世界更多的人了解到中国的传统音乐文化是什么样子的。

在学习钢琴时，如果我们一味的只学习西方钢琴乐曲，会使学生产生很多疑惑和陌生的感觉。因为我们学习钢琴，并不只是将手指技术达到最高境界，而是要了解学习作品背后的历史与文化。不同的西方钢琴作品，也有着自己的创作历史背景和民族特点。毕竟不是每个人都在国外生活过，对其历史背景等有全方位的知识贮备，所以更难以掌握知识背景。而学习中国钢琴作品，我们有更多的资源去了解作品的背景知识等，如果教师从学习中国钢琴作品出发，帮助学生树立自主搜集弹奏作品相关资料，了解相关知识的能力，也会对其学习西方钢琴作品产生积极的作用。

中国风格钢琴作品中，在技术上有特殊要求。一些模仿民族乐器的段落例如大量的琶音、颤音、托卡塔段落，在中国的五声调式上是对演奏技术的考验。需要经过重点训练才能弹好。而在节拍上也区别于西方钢琴作品，多数作品都凸显出了中国传统音乐中自由节奏的特征。需要学会掌握其节奏节拍，收放自如。这些在西方作品中都不常见。在音乐的表现上，也与西方音乐有着极大的差别。中国风格钢琴作品有独特的民族性，并且注重音乐的内涵，重点表现出音乐的意境，非常讲究韵味的表达。所以学习中国风格的作品，不仅提高钢琴的演奏技术，更是丰富了对于钢琴音乐内涵表达的方式。

积极正确引导学生学习中国风格钢琴作品，培养出具有继承中国民族优良品格及爱国精神的人才，是中国钢琴教师的职责所在。教师也要从自身出发，不断提升自己的文化修养。只有这样，中国的钢琴音乐才能走向世界，在不久的将来，成为世界上独树一帜的“中国钢琴乐派”。

结语：

通过对作品《皮黄》的创作背景、音乐要素、曲式结构和演奏技巧等方面的分析研究，可以看出：

1. 作品在创作上，结合了中国传统戏曲的元素特点，采用了板式结构来创作。复杂的调性布局使得整首作品具有丰富的色彩性。在曲式和调性上有别于传统西方大小调及传统曲式结构，和弦的排列也尽可能在上方声部出现四五度音程来体现其民族特色。节奏上通过对京剧打击乐器的模仿，将其音响效果发挥到了极致。极具京剧韵味。不同段落模仿不同乐器的音色，及戏曲声腔的特色，让人在听觉上既欣赏到了传统戏曲的美，又不失钢琴曲所独有的韵味。其内容丰富多样，叙事性强，是一部展现了中国传统戏曲文化的中国风格钢琴作品。

2. 作品的创作源自于对作者孩童时期的怀念之情。作品中不光有鲜明的戏曲风味，更描绘出了云南的美景。每段采用不同的织体、音乐表情来表达不同的情绪特征，有着丰富的故事情节，引人入胜。无论从创作技法、曲式和声、旋律特征等方面都带有强烈的民族性。而旋律创作技法上又与西方作曲技法很好地融合，并成功地将戏曲音乐钢琴化。不同于已造成听觉疲劳的器乐改编曲，作品的和声织体的运用赋予现代气息，旋律又流畅，表现力强，对于普通大众在接受率较高，符合现代的音乐审美标准，具有很强的可听性。

传承中国传统音乐文化是我们应尽的责任，将传统音乐与西方器乐嫁接融合，是传播我国音乐文化的有效途径。中国风格钢琴作品的创作经过几代作曲家的努力，逐渐形成带有本民族传统音乐文化特有的风格特征。而世界乐坛上优秀的中国钢琴家、作曲家将具有独特民族性的钢琴音乐带向世界，让更多的人通过钢琴了解中国传统音乐文化。但作品的曝光率还是远远不够，大型的优质作品的数量不够多。随着国家的强大，人民精神文化水平的提高，不再只喜欢听由传统器乐或声乐直接改编的作品，对音乐有了更高的要求。创作者也需要了解趋势，创作符合时代音乐审美的作品。使人们产生学习中国风格钢琴作品的兴趣。而教师在教学过程中，不仅仅是关注演奏技术上发展教育，更是要也要引导学生提升中国传统音乐文化修养。

注释:

^①居其宏. 新中国音乐史: 1949-2000[M]. 长沙: 湖南美术出版社.

^②王凤桐、张林. 中国音乐节拍法[M]. 北京: 中国文联出版公司, 1992.

^③应诗真. 钢琴教学法[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2010.

^④赵晓生. 钢琴演奏之道[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2012.

参考文献：

- [1] 姜永泰. 戏曲艺术节奏论 [M]. 北京：文化艺术出版社，1990.
- [2] 潘侠风. 京剧艺术问答[M]. 北京：文化艺术出版社，1987.
- [3] 项晨、韶华. 京剧知识一点通[M]. 北京：人民音乐出版社，2008.
- [4] 蒋菁. 中国戏曲音乐[M]. 北京：人民音乐出版社，2005.
- [5] 鲁华. 京剧打击乐器[M]. 北京：人民音乐出版社，2006.
- [6] 王风桐、张林. 中国音乐节拍法[M]. 北京：中国文联出版公司，1992.
- [7] 赵晓生. 钢琴演奏之道[M]. 上海：上海音乐出版社，2012.
- [8] 应诗真. 钢琴教学法[M]. 北京：人民音乐出版社，2010.
- [9] 樊禾心. 钢琴教学论[M]. 上海：上海音乐出版社，2011.
- [10] 魏廷格. 论我国的钢琴创作[M]. 北京：文化艺术出版社，1987.
- [11] 王震亚. 中国作曲技法的衍变[M]. 北京：中央音乐学院出版社，2004.
- [12] 卞萌. 中国钢琴文化之形成与发展[M]. 北京：华乐出版社，1996.
- [13] 居其宏. 新中国音乐史：1949-2000[M]. 长沙：湖南美术出版社.
- [14] 施咏. 京剧风格钢琴曲创作研究[J]. 中央音乐学院学报，2011.2.
- [15] 唐玲. 从钢琴曲《皮黄》管窥张朝钢琴曲创作的民族化追求[J]. 音乐创作，2014.6.
- [16] 赵兵. 浅谈中国风格钢琴作品的演奏[J]. 钢琴艺术,2006.3.
- [17] 陈向荣. 试论中国钢琴音乐作品在教学中的必要性[J].音乐探索,2005.3.
- [18] 吴锦芬中国钢琴作品在音乐教育中的运用[J].福建艺术,2006.2.

读硕期间发表的论文目录:

浅谈李斯特音乐会练习曲《叹息》中的矛盾美[J]. 大学教育 2014. 11: 166-167

后记致谢：

本文是在导师蔡韧教授的悉心指导下完成的。从毕业论文题目的选择、到选到课题的研究和论证，再到本毕业论文的编写、修改，每一步都有口老师的细心指导和认真的解析。在蔡老师的指导下，我在各方面都有所提高，老师以严谨求实，一丝不苟的治学态度和勤勉的工作态度深深感染了我，给我巨大的启迪，鼓舞和鞭策，并成为我人生路上值得学习的榜样。使我的知识层次又有所提高。同时感谢所有教育过我的专业老师，你们传授的专业知识是我不断成长的源泉也是完成本论文的基础。通过这次毕业论文不仅提高了我独立思考解决问题的能力而且培养了认真严谨，一丝不苟的学习态度。由于能力有限，论文中难免有许多考虑不周全的地方，希望各位老师多加指教。

论文独创性声明

本人郑重声明：所提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成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含其他个人或机构已经发表或撰写过的研究成果。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。本人承担本声明的法律责任。

论文作者签名： 陈星青 日期： 2016.5.31

论文使用授权声明

本人完全了解广西师范大学有关保留、使用学位论文的规定。本人授权广西师范大学拥有学位论文的部分使用权，即：学校有权保留本人所送交学位论文的复印件和电子文档，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文；学校有权向国家有关部门或机构送交学位论文的复印件和电子版。本人电子文档的内容和纸质论文的内容相一致。除在保密期内的保密论文外，允许论文被查阅和借阅，可以公布（包括刊登）论文的全部或部分内容。论文的公布（包括刊登）授权广西师范大学学位办办理。

本学位论文属于：

保密，在 _____ 年解密后适用授权。

不保密。

论文作者签名： 陈星青 日期： 2016.5.31
指导教师签名： 陈星 日期： 2016.5.31
作者联系电话： 13803568781 电子邮箱： 180939292@qq.com