

东北师范大学

硕士学位论文

民族音乐与现代技法的结合——两首侗族风格钢琴曲之研究

姓名：关新

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：陈国红

20050601

摘 要

《即兴曲——侗乡鼓楼》、《多耶》是两首运用现代作曲技法写成的具有侗族民间音乐风格的钢琴曲。这两首钢琴曲在中国钢琴音乐创作中占有很重要的地位。是符合现代人们审美习惯与特点的钢琴曲，作品风格具有鲜明的民族特色和时代气息。

本文在大量文献检索、深入地理论分析和个人演奏实践的基础上，对两首钢琴作品进行了研究。论文分四个章节：

第一章介绍两首钢琴作品产生的时代背景及两首钢琴曲的作者。在介绍时代背景的同时，分别列举了交响音乐作品与钢琴音乐作品中的几个例子来说明这一时期的音乐作品特点。

第二章论述了两首钢琴曲的音乐风格。从民族风格与现代作曲技法的运用两方面来论述。其中民族风格中分别论述了侗族的风土人情在乐曲中的体现及侗族的歌舞音乐在乐曲中的体现。现代作曲技法的运用从节奏、节拍的设计；和弦、调性、曲式及非传统记谱法的应用几方面来论述。

第三章从侗族民间音乐与现代作曲技法的结合方面来研究探讨。

第四章从演奏方面详细阐释两首钢琴作品。首先从节奏、触键方法、踏板使用三个方面，详细地诠释了演奏技巧；其次，通过如何把握演奏思维、音乐情绪表达两个方面，说明了如何进行音乐表现。

通过本文写作，试图让人们从钢琴曲创作及演奏两个方面，对运用现代作曲技法写成的具有民族风格的中国钢琴曲有一个系统、全面地了解，对东西方音乐的结合有一个正确的认识，要把现代作曲技法与民族风格恰当地结合起来，为中国钢琴音乐的发展尽一点绵薄之力。

关键词：现代作曲技法； 侗族风格； 民间音乐； 新潮音乐

Abstract

“Imprompt---Dong xiang gu lou”and”Dou ye “ with the style of Dong nationality folk music are two piano pieces created in modern composition skills. They play an important role in Chinese piano composing.

With distinctive national features and times flavors, the two piano pieces accord with modern people’s aesthetic habits and features.

Based on lots of documents searching, deep theoretical analyses and personal performing practice ,the essay makes searches on the two piano pieces. It is divided into four chapters.

Chapter One introduces the times background when the two piano pieces came into being and their authors. While introducing the times background it cites a few examples of symphonic and piano compositions to illustrate the features of the music compositions in this period.

Chapter Two expounds the music style of the two piano pieces in two sides including national style and the use of modern composition skills. In national style, it respectively expounds how the natural conditions and social customs and songs and dances of Dong nationality are embodied in the compositions. The application of modern composition skills is expounded in the design of rhythm and beat and the application of chord ,melody nature,music form and nontraditional method of score memorizing.

Chapter Three has the research from the combination of Dong nationality folk music and modern composition skills.

Chapter Four stated the two piano compositions in performance in details. First , performance skills are explained in details from rhythm, method of touching keys, the use of treadle. Second, how to have music performance is stated in two sides consisting of how to grasp well performing thoughts and music emotions.

Through this essay, from the two sides of piano composition creation and performance try to make people have a systematic and overall understanding to Chinese piano compositions produced by modern composition skills with a national style and comprehend correctly the combination of eastern music and western music. It is expected to combine appropriately modern composition skills and national style and contribute a bit to the development of Chinese piano music.

Key Words: modern composition skills; dong nationality style; folk music;
modern music

独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得东北师范大学或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名：吴新 日期：2005年6月8日

学位论文授权使用授权书

本学位论文作者完全了解东北师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：东北师范大学有权保留并向国家有关部门或机构送交学位论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权东北师范大学可以将学位论文的全部或部分内
容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或其它复制手段保存、汇编学
位论文。

(保密的学位论文在解密后适用本授权书)

学位论文作者签名：吴新
日期：2005年6月8日

指导教师签名：陈国红
日期：2005年6月8日

学位论文作者毕业后去向：

工作单位：_____

电话：_____

通讯地址：_____

邮编：_____

引 言

中国钢琴音乐创作从1915年赵元任创作《和平进行曲》开始^①，经历了近百年的发展，逐步走向繁荣。1979年改革开放政策的实施给中国音乐事业带来新的生机，中国的钢琴创作在题材和技法方面都有所丰富和创新。中国钢琴音乐创作进入了多元化的阶段，许多作曲家力图追求运用西方现代作曲技法与中国人的精神世界、中国音乐的民族气质和民族神韵奇妙结合的方法来创作中国钢琴曲。追求中国式的新音响、新音色、新技法。这些钢琴作品既有时代的新气息又不失民族气质，极大的丰富了中国音乐宝库，为中国钢琴音乐的发展提供了有益的经验。

为了发展具有中国民族风格的中国钢琴音乐，本文试图对具有代表性的《多耶》及《即兴曲——侗乡鼓楼》两首运用现代作曲技法写成的具有侗族风格的钢琴曲从作品的时代背景、作品风格、侗族民间音乐与现代作曲技法相结合及演奏方法等方面进行学习研究。作者期望以此能引起人们对运用现代技法写成的具有民族风格的钢琴音乐的重视，共同推进中国的钢琴音乐文化。

^① 周琴《浅谈中国钢琴音乐的历史演进》 钢琴艺术 2004年第4期

第一章《多耶》及《即兴曲——侗乡鼓楼》

两首钢琴作品时代背景及作者介绍

一.《多耶》及《即兴曲——侗乡鼓楼》时代背景介绍

1979年以后，随着中共十一届三中全会制定的改革开放国策的全面实施，西方各种哲学思潮、文化艺术流派、音乐观念、创作技法蜂拥而入。在音乐文化领域里，许多作曲家运用西方现代作曲技法创作的中国音乐作品，被称之为“新潮”音乐。“新潮”作曲家所借鉴的西方现代作曲技法并不局限于某一流派，而是广及各种音乐流派及其作曲技法。如：无调性、泛调性、十二音序列、偶然音乐、点描音乐、电子音乐、简约派音乐等。绝大多数“新潮”作曲家把探询求索的目光投向生于斯、长于斯的这片华夏热土，这里面蕴藏着中华民族的历史、哲学和文化传统。有一部分作曲家深入到边远少数民族地区采风，感受少数民族音乐文化的古朴、纯净之美；另有一部分作曲家则被道家哲学及文人音乐深深吸引。

“新潮”作曲家所采用的现代作曲技法，不是盲目的追求现代派风格，而是表情达意的需要；所体现的民族精神也决不是民间素材的照搬，它必然要经过作曲家概括、提炼与再创造。将中国传统音乐语言、中国传统文化精神渗透到现代作曲技法、现代音乐的语言形式之中。“新潮”作曲家力求使用恰当的近现代作曲技法来达到作品民族性与现代性相结合的艺术目的、给民族精神赋予时代的特点。

中国新潮音乐的发展大致经历了两个阶段：第一阶段是新潮音乐的开创阶段(1979—1984年)。“新潮音乐”在此时期的产生也并非偶然。对外开放的政策使得西方音乐得以在中国广泛传播，思想解放冲破了封闭现代音乐的防线。这一阶段新潮音乐的创作以中、老年作曲家为主。罗忠熔于1980年发表的声乐作品《涉江采芙蓉》是我国第一首运用十二音序列手法创作的新潮音乐作品。另外他还根据杜牧和李白的诗歌相继创作出《秋之歌》、《峨眉山月歌》以及其它不同题材的新潮作品。另外朱践耳的《黔岭素描》与《纳西一奇》也是不可多得的上乘佳作。在罗忠熔、朱践耳这些老年作曲家的影响下，一些中年作曲家也投入到了新潮音乐的创作当中。这些中老年作曲家的创作，无论从创作技法方面，还是从创作规模方面来讲，都充分地显示出中国新潮音乐已略具雏形。

第二个阶段是新潮音乐的发展阶段(1985—1989)。这一阶段的创作以青年作曲家为主。这批青年作曲家不但对西方现代作曲技法了如指掌，而且对中国民族音乐也有透彻的理解。大批体现现代音乐观念、具有现代技法特征的音乐作品脱颖而出。

比如在交响乐方面：瞿小松的混合室内乐《Mong Dong》，他借助于远古蛮荒时代云南沧原佤族地区抽象的原始名画而产生了创作灵感，他在作品中使用了夕阳室内乐队，加进一些具有特色的民族乐器及人声这样一种特殊编制，将自由无调性、偶然作曲技法及自然人声、微分音、非三度叠置和声、非常规演奏与演唱等现代技法与具有民间音乐特色的音调结合起来，形成一种奇特、新颖的音响。

何训田的《达勃河随想曲》通过频繁的调性转换、复杂的乐队织体等一些较现代的作曲技

法，并在大型民族乐队中加入男高音和女高音两个哼唱声部，赋予古老的藏族民歌音调以新的音响特质和新的艺术生命，向人们描绘出一幅在西藏高原上藏族同胞生活和劳动的民俗音画。

谭盾第一弦乐四重奏《风·雅·颂》运用十二音序列作曲技法。选取古琴曲《幽兰》、《梅花三弄》的部分曲调，既描绘了中国式的古典美，又表现了当代人的思想，表达作者对民族精神的赞颂。

在钢琴音乐作品方面，作为总体性现代音乐潮流的一部分，钢琴创作也呈现出创作风格上的多层次与多元化特征。作曲家们在致力于全新的中国钢琴音乐创作时，在构思中多立足于创新，追求新颖的音响及色彩的变化。在调式运用方面，以多调式、多调性或某种调式、调性为基础，渗透民族特点。在和声运用方面，削弱功能因素，运用平行的，半音化的或非三度叠置性质的和弦。有的中青年作曲家还用自己独创的作曲技法创作钢琴作品。全新的中国钢琴音乐创作呈现出百花齐放、百家争鸣的景象。这一时期运用现代作曲技法创作的主要钢琴作品有：陈铭志使用十二音序列技术写作的《八首钢琴小品》及《序曲与赋格》；汪立三的《山东魁夷画意》组曲、《梦天》、《他山集》、《天问》等作品；周龙的《五魁》；陈怡的《多耶》；陆培的《山歌与铜鼓乐》；权吉浩的《长短的组合》；高为杰的《秋野》；杨衡展的《但曲》；王建中的《诙谐曲》、《小奏鸣曲》、《组曲》；石夫一的《数之一》；罗忠熔的《钢琴曲三首》；赵晓生的《太极》；崔炳元的钢琴组曲《西藏素描》；邹向平的《即兴曲—侗乡鼓楼》等。

《长短组合》是以三首乐曲构成的组曲，三首乐曲总体结构是快、慢、快，标题“长短”与朝鲜民间音乐的节奏节拍形态以及朝鲜语的特点密切相关的，由于朝鲜语语音音节有长音节和短音节的区别，民间音乐的基本节奏构成原则是“长短组合”。这首钢琴曲的音调是现代的，而节奏却是民间的。充分地体现出了现代技法与朝鲜族民间音乐的结合。

《五魁》是以我国东北满族的传统舞蹈形式“五魁舞”这个题材为主题。舞蹈者头戴面具，模仿虎、豹、熊、鹿、狗等动物形象，借以表现山林人的狩猎生活。《五魁》采用了单乐章的体裁形式。乐曲前、后两部分以粗犷、剽悍、炽烈的情绪与空旷抒情的中间部分形成对比。乐曲运用了现代作曲技法，是一首现代作曲技法与满族民间音乐相结合的钢琴曲。

《梦天》是1980年，汪立三根据诗人李贺的诗《梦天》的意境，运用十二音体系技法，创作的与之同名的钢琴曲。作曲家力图用现代作曲技法与东方的传统文化相结合。

《他山集》是汪立三在1982年创作的另一首钢琴曲。全曲分别以中国汉族的五种调式构成五套序曲与赋格。第一首：升F商调序曲与赋格《书法与琴韵》，第二首：A羽调序曲与赋格《图案》，第三首：徵调序曲与赋格《泥土的歌》，第四首：G角调序曲与赋格《民间玩具》，第五首：F宫调序曲与赋格《山寨》。作曲家在创作中力求探索现代音乐与民族音乐结合的可能性，融汇了中国书法艺术、古琴艺术等传统文化艺术，表现出强烈的民族精神和东方色彩。

陈铭志于1982年创作的《钢琴小品八首》其音列选自作曲家罗忠熔的《涉江采芙蓉》。作品成功地把十二音作曲技法与中国民族音乐思维结合起来。

高为杰的《秋野》强调调式半音体系多样化，以多调式、多调性或某种调式、调性为基础，渗透民族特点，在自由十二音的框架中保留某些调式或调性的特征。

赵晓生的钢琴曲《太极》创作于1987年，这首钢琴曲是赵晓生运用自己创作的“太极作曲体系”中的“阴阳调式系统”创作的钢琴作品。此曲有着浓郁的中国风味。“太极作曲体系”中

的“阴阳调式系统”是根据《周易》六十四卦图，运用其卦式变易中所包含之数理逻辑生成的。

《太极》在1987年上海“中国风格钢琴作品创作及演奏比赛”中获得小型作品一等奖。

王建中的《组曲》作于1983年，是运用十二音序列作曲技法创作的颇具中国风格的钢琴作品。《诙谐曲》采用的是自由无调性手法。

陈怡的《多耶》与邹向平的《即兴曲——侗乡鼓楼》都是作曲家运用现代作曲技法与侗族民间音乐相结合的钢琴作品。

二、作者简介

钢琴曲《多耶》的作者陈怡，现为美国籍中国作曲家。她1953年出生于广州，3岁开始学习钢琴，4岁学习小提琴。她在接受上山下乡“再教育”期间，在劳动之余为村民们演奏小提琴，使她领悟到了民间文化的淳朴，为她以后的创作道路打下了基础。1977年，陈怡考入中央音乐学院作曲系专门学习作曲知识。她在1983年及1986年先后取得中央音乐学院作曲专业学士与硕士学位，1986年在北京第一次举办她的作品发表会。陈怡的音乐总是表现出她在结合中国素材与西方创作技法方面所作的不断尝试，她的早期作品是以西方传统曲式结构为框架，以本民族音乐为内容。从80年代晚期开始，陈怡开始探索运用西方现代作曲技法与中国民族民间音乐相结合的道路。其中她1984年创作的钢琴独奏曲《多耶》算是较成功的一部。作品的创作灵感来源于作曲家赴广西采风时，对侗族“多耶”的感受。这首乐曲于1985年获全国第四届音乐作品比赛的一等奖，并且曾被作为1994年中国国际钢琴比赛选用曲目。

《即兴曲——侗乡鼓楼》的作者邹向平是我国著名作曲家，现为四川音乐学院作曲系副教授。他于1987年创作的这首钢琴曲在1995年，在有14个国家和地区的103名作曲家参加的“喜马拉雅杯首届中国风格钢琴作品国际比赛”中脱颖而出，获得第一名。这首钢琴曲还是“中国音乐金钟奖”钢琴比赛的规定曲目。作品的创作灵感来源于作曲家在1987年的隆冬，在侗族歌手吴玉莲的陪伴下来到贵州省黎平县三龙乡采风时，对侗族的风土人情及歌舞的感受。

第二章《多耶》及《即兴曲——侗乡鼓楼》两首钢琴作品风格介绍

一. 民族风格

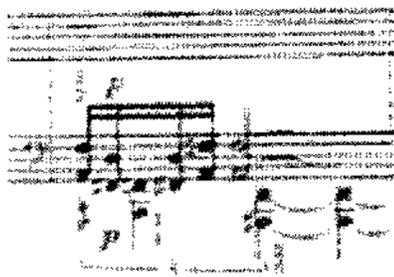
(一)侗族的风土人情在乐曲中的体现

侗族和壮、布依、水等兄弟民族都是从古代越人的一支发展来的。有着悠久的历史艺术历史，主要分布在湘、贵、滇一带的丛林中。大约在唐宋时期，有“侗族”之称出现。侗族以贵州锦屏的启蒙为界，分南北两个方言地区，俗称“南侗”、“北侗”。由于历史、地理条件差异，北侗经济文化较发达，与周边其他民族交往较多，南侗多山，交通不便，对外联系较少，传统文化保存更为丰富。侗族村寨一般依山傍水，鼓楼、风雨桥是侗乡的主要标志。侗乡“绿茵片片，有茂密的蔗田，青青的菜地；那些身着藏青色粗布绣满彩色花边衣裙的侗家妇女在田间忙碌；远处的村落中造型别致的鼓楼，鹤立于深灰色的群寨屋顶之中；近处有横跨清溪的风雨桥。”^①正是这些深深吸引了作曲家。

鼓楼的建筑，下部一般呈方形，上面瓦檐呈多角形，飞阁重檐，层层而上，形似宝塔，高耸寨中，巍峨壮丽，气势雄伟。鼓楼的层数多为奇数，有九到十三层不等，因为侗族先民认为奇数是阳数，寓意吉祥。鼓楼一般高三到五丈，在侗寨中属高层建筑。鼓楼底部通常宽约二三丈，有的围以栏杆，有的空敞，中置“火塘”，四周围有长凳以供人休息。楼檐层叠，覆以青瓦，檐角附以彩色龙凤、花鸟、云朵泥塑。顶层呈伞状。楼中央以四根巨大的古杉作擎天柱直达屋顶，四周以十二根中柱排列支撑。鼓楼结构复杂，但没有一根铁钉，通体全是木质结构。楼内置大鼓一面，鼓楼便因此而得名。

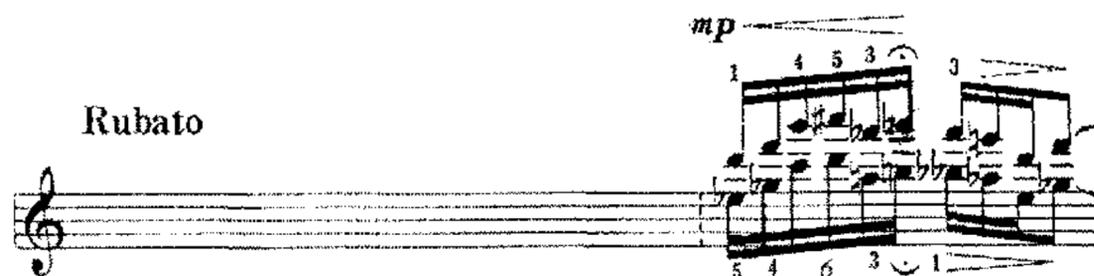
鼓楼例来是侗族人传统社交文化生活的中心。人们在这里可以聚众议事，排解纠纷，申诉评理，接待宾客，摆喜吃饭，教歌练唱，请师办学等。鼓楼以其精湛的工艺和丰富的民族内涵吸引了众多的国内外游客参观游览。侗族以民风淳朴而著称，直到今日，仍有人称侗乡为“文明礼貌”之乡。

《即兴曲——侗乡鼓楼》不仅描绘出鼓楼的特征，同时也表现出侗族人淳朴的民风。乐曲一开始音响分为中、高、低三个声部层次，每一层的节奏和织体组合都各不相同，勾画出了鼓楼的宝塔形的轮廓。低层的左右手交替连续六度进行，见例



好似鼓楼的底部（宝塔的底座），也似鼓楼内响起的隆隆的鼓声。低音区的厚重、沉稳就似鼓楼中央四根巨大的古杉一样支撑住整个鼓楼，又像鼓楼内震撼人心的鼓声，高层的连续大七度进行，见例

^① 邹向平 《侗乡鼓楼与我的即兴曲》 音乐探索 2001年3月



明亮、轻盈、空旷的音色就如



鼓楼的顶端（宝塔的顶尖）。乐曲进入第 70 小节（见例），引子在这里再现，它将鼓楼的形象与鼓声同时再现了。在全曲达到高潮之后，尾声出现，震撼人心的鼓声再一次响起，鼓楼又贮立在人们的眼前。

《即兴曲——侗乡鼓楼》的展开部（54—69 小节）是诗情画意的。它既描绘了侗乡优美如画的风光，同时也描述了青年男女在美丽的风景陪衬下进行爱情对歌的场景。

（二）侗族的歌舞音乐在乐曲中的体现

侗族民歌是一份十分丰富珍贵的文化艺术遗产。侗族民歌丰富多彩、繁花似锦。侗族人素以善歌而著称，因而侗乡被誉为“诗的家乡，歌的海洋”。

侗家人人会唱歌，素有“年长者教歌，年轻人唱歌，年幼者学歌，善歌者受到赞扬，歌师受到尊敬”的社会风尚。侗族俗语“饭养身，歌养心”是对侗族人民热爱音乐的文化心理素质的概括。侗族民歌形式多样、内容丰富、题材广泛、深刻地反映了侗族的社会生活，表达了人民的意志和愿望。

1. 在音乐风格上，南北地区各不相同，南部地区侗族大歌较为柔和，音域较窄，音程的跳动也不太大，一般用小三度、纯四度，典型的进行是小三度加大二度，给人以流畅柔和的感觉。

《即兴曲——侗乡鼓楼》乐曲中引子的旋律以小三度、增四度为核心，保持了原始音调的古朴。引子结束后进入第一段音乐主题，（见例 1）

例 1



旋律进行是三度加大二度的结合，模仿南部侗族大歌的旋律。整个音乐中没有原始民歌素材的引用，体现了作曲者对民歌旋律取得精髓、大胆发展的创造性。

2. 侗族民歌旋律中还常常出现很多装饰音。

《多耶》中很多地方运用了装饰音。(见例2)

例2

The image displays a musical score for piano accompaniment, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as trills, grace notes, and dynamic markings like 'pp' and 'f'. The score is arranged in two columns, with the left column containing the first three systems and the right column containing the last two systems. The notation is detailed, showing individual notes and rests on a five-line staff.

3. 侗族民歌的复调性。侗族是一个被称为有多声合唱的传统民族。在侗族大歌中，变奏是形成多声部复调因素的重要手法。在长期演唱实践中，由于经验的积累和审美的需要，音乐逐步产生了一些简单的对比手法，如简繁节奏的对置，节奏的交错进行，切分音、延留音的应用，以及声部的模仿等等，使得支声复调因素得到进一步的发展，不同声部在旋律和节奏方面，都具有一定的独立性。另外分别在不同声部运用持续长音以产生复调效果。

《即兴曲——侗乡鼓楼》的展开部（55—69小节）一开始立刻将人沉浸在自然界诗情画意和对歌的情景中。这里就是采用复调的写法表现侗族大歌的多声性。（见例3）

例3

(55—61 小节)

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows a piano part with dynamics *mp* and *pp*, and a voice part with *espr.* and *rubato* markings. The second system continues the piano part with *ad lib.* and *espr.* markings. The third system is labeled *Rubato* and features piano parts with *p* dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

例3中第55小节运用声部上的节奏对比的手法,第56小节运用模仿和持续音的手法,第58小节是切分音的应用,第59小节后半部分运用持续音的手法。

这一段复调音乐婉转、抒情,既有流水、蝉鸣、风吹的声音,又有男女青年歌颂爱情的歌声。声部的模仿就是一男一女一问一答的爱情对歌。

《多耶》中也运用了很多复调手法。如:采用持续音和节奏对比的手法,(见例4)

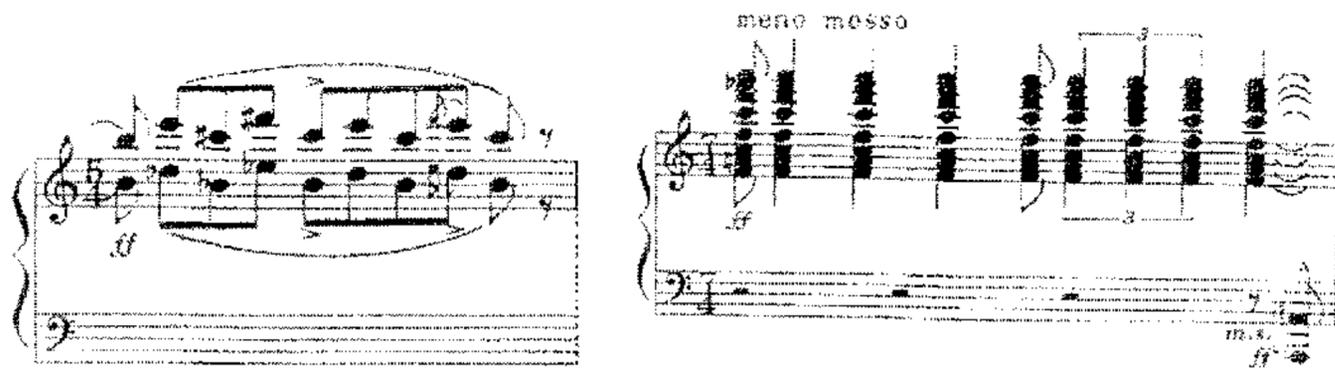
例4

The musical score for Example 4 shows a piano part with complex rhythmic patterns and a voice part. The piano part features a mix of eighth and sixteenth notes, creating a textured accompaniment. The voice part has a melodic line that interacts with the piano accompaniment.

《多耶》过渡段(62小节)是一段复调音乐。采用了持续音、简繁节奏对置和声部模仿等复调手法。

4. 侗族民歌的节奏、节拍变化多样,混合节拍较多。北部侗族地区民歌中最多见的是3/4,3/8拍,其次是2/4拍,以及少量的混合节拍。南部侗族地区的大歌、小歌中,节奏节拍较自由,丰富多变,多用混合节拍。三连音、弱起小节的现象也很常见。如《多耶》中很多地方运用了混合节拍。(见例5)

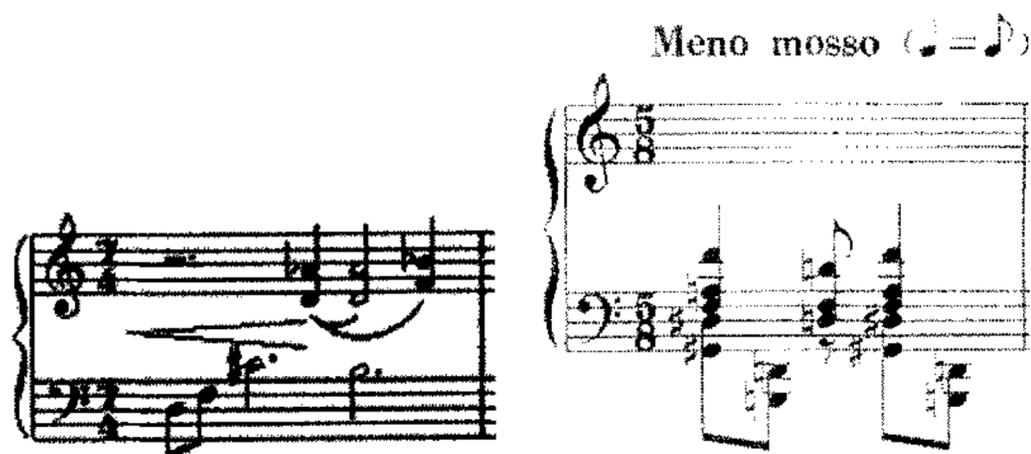
例5



另外第 14、16、36、78 小节也分别运用了混合节拍。

《即兴曲——侗乡鼓楼》中也有很多地方运用了混合节拍。（见例 6）

例 6



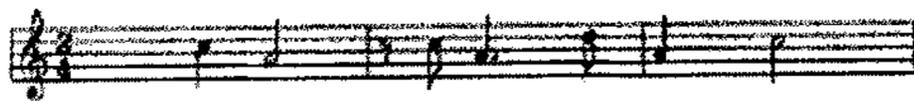
另外第 14、52、59、105、109 小节也分别运用了混合节拍。

5. 侗族的民间歌舞音乐“多耶”，又称“踩堂歌”，是侗族祭祀始祖母——萨岁活动中的一种仪式。“踩堂歌除祭祀外，也是男女社交活动的一种方式。各种节日中，无论本寨青年男女或有外寨青年男女聚在一起跳踩堂歌，总是先由领唱者唱起踩堂歌，姑娘们手牵手边合唱边圈成一圈，翩翩起舞。男青年们随之手牵手围成外圈。一领众和，边唱边随节拍一起向右移动步伐，双臂同时前后甩动。跳起踩堂歌来，队形如云翻浪滚，加上时而独唱、时而合唱、时而男声、时而女声、时而男女混声，间以多声部自然和声的歌唱配合，如风吼涛鸣。”^① 其中踩堂歌《你们到来住几天》的旋律为：



围绕 *do*, *la* 展开旋律,陈怡的钢琴独奏曲《多耶》开始

主题旋律也是围绕 *do*, *la* 展开的。见例

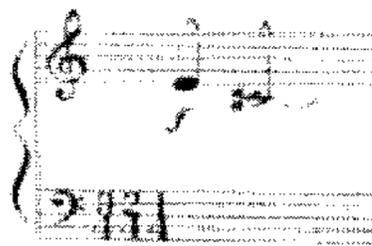


多耶音乐旋律明快，节奏清晰，节拍形式

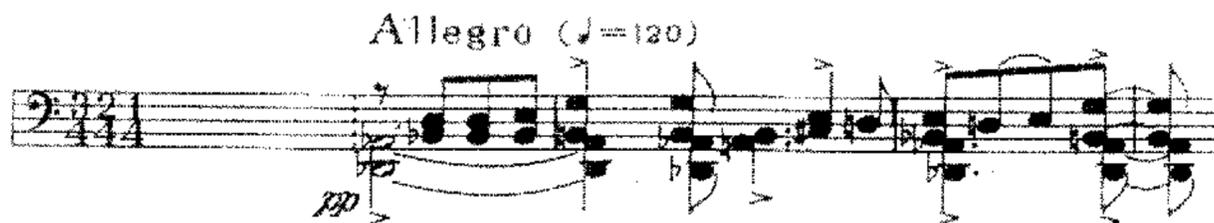
多为 2/4 拍，但在应和时常出现 3/4 拍小节。曲调与节奏具有即兴性。

《多耶》中总共有三处运用自由节奏的地方。自由的节奏表现出多耶节奏即兴性的特点。

^① 《中国民族民间舞蹈集成——贵州卷》中国 ISBN 中心出版 2001 年



第一次出现是在《多耶》一开始的主题旋律，见例 为歌头领唱的旋律，是一个贯穿全曲的主导动机。接着是众人相和的旋律，见例



主题的出现是用自由的节奏奏出来的，情绪和气氛庄严肃穆。自由节奏在《多耶》中第二次出现（第 62 小节）还伴有衬腔或和腔，显得柔和、温情。第三次出现（第 106 小节）低音琶音型快速地向上升，仿佛是领唱者从低音的喉腔逐渐转向情绪激昂的高音区叫喊。整个乐曲节奏明快，始终保持着一种古朴、庄严、气势磅礴的感觉。

二. 西方作曲技法在《多耶》及《即兴曲——侗乡鼓楼》中的应用

(一) 节奏、节拍的设计

1. 运用不规则的节拍形式

所谓不规则的节拍形式，就是拍号上方的数字不再用 2、3、4、6、9 或 12 等，而是盛行用 5、7、1 等。例如《多耶》乐曲中出现过 7/8、7/4、5/4、1/4 等节拍。《即兴曲——侗乡鼓楼》中出现过 7/4、5/4、5/8、7/8、1/4 等节拍。

2. 无拍号记谱

《即兴曲——侗乡鼓楼》整个引子部分是无拍号的，用散板奏出。（见例 7）

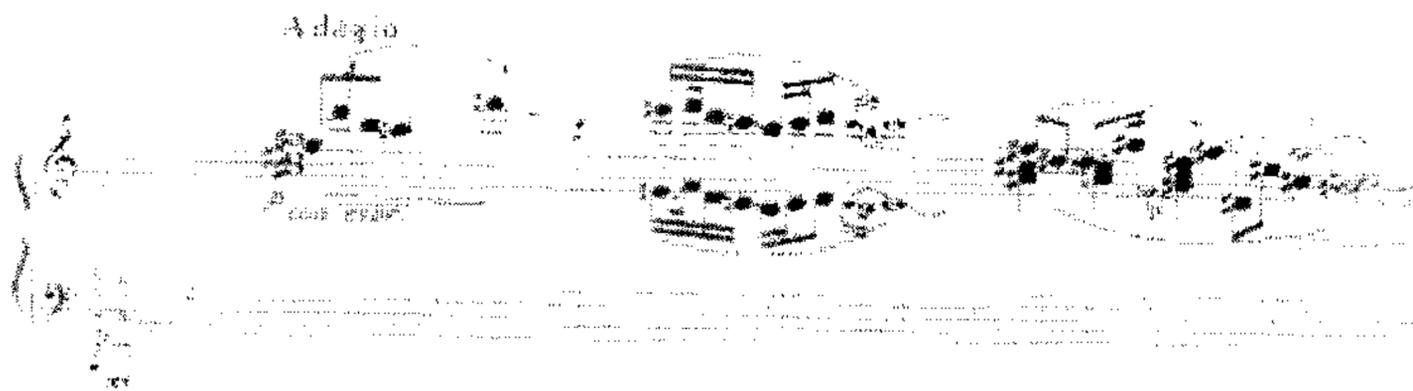
例 7



第 53 小节也是无拍号记谱。

《多耶》中第二次、第三次自由节奏的出现，也是用无拍号记谱。（见例 8）

例 8



3. 用临时重音记号改变原有节拍的重音位置

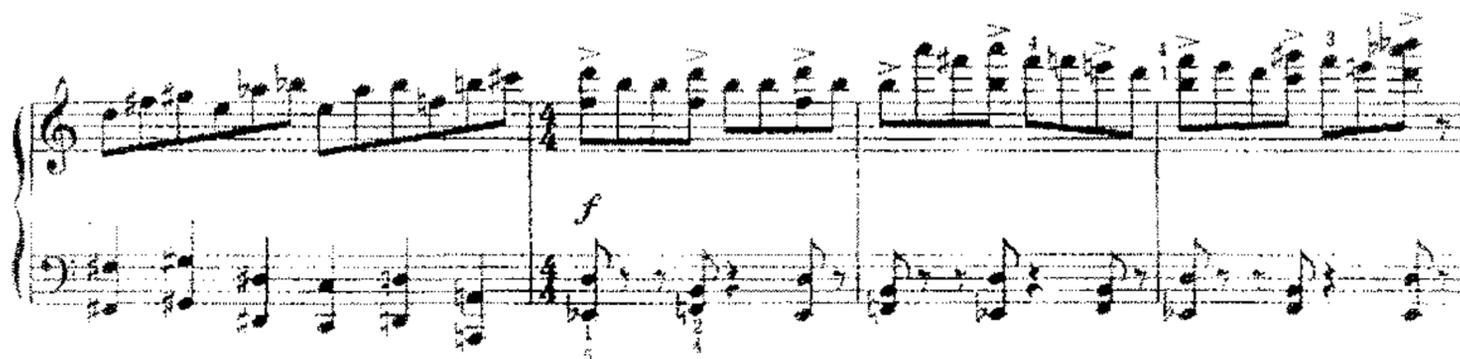
运用临时重音记号改变原有节拍的重音位置增添了音乐的趣味性。例如《多耶》中，再现部左手及个别右手部分加入重音记号，演奏时完全打破了节拍的强弱规律。（见例 9）

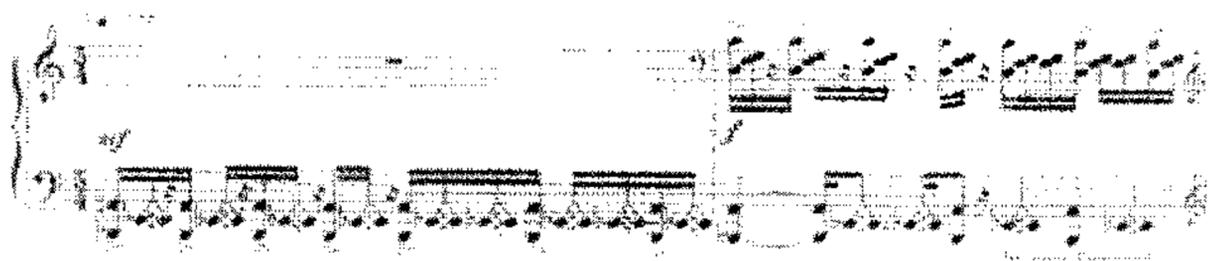
例 9



《即兴曲——侗乡鼓楼》中也有几处运用临时重音记号的地方。（见例 10）

例 10





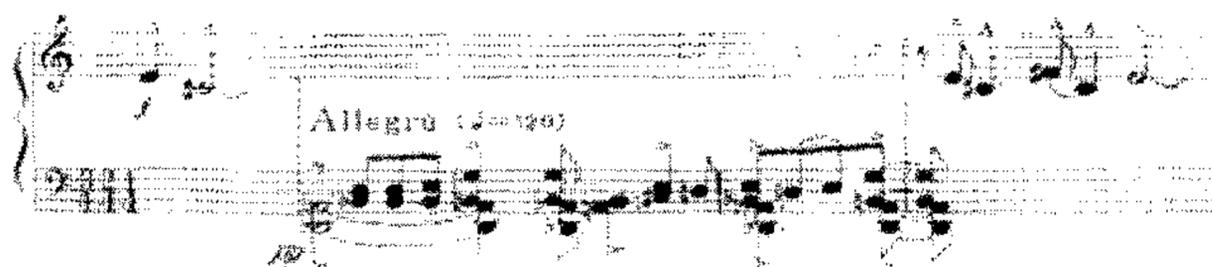
另外，第 90、91、93、94、96、98、99、100、101、119—124 小节也都运用了临时重音记号来改变原有节拍的强弱位置。

这种节拍的安排突出“多耶”即兴性的特点，这一特点是侗族民间歌曲“多耶”的特色所在，这个特色显现了变化多端的侗族民间音乐的魅力。

4. 频繁变换节拍

《多耶》及《即兴曲——侗乡鼓楼》很多地方都采用了频繁变换节拍的作曲技法。《多耶》引子部分共转换了三次节拍。由 3/4 拍换到 2/4 再到 1/4。（见例 11）

例 11



呈示部共转换了十一次节拍。所使用的节拍按节拍转换顺序如下：5/4、9/8、7/8、5/8、3/8、2/8、2/4、7/8、4/4、3/4、2/4。

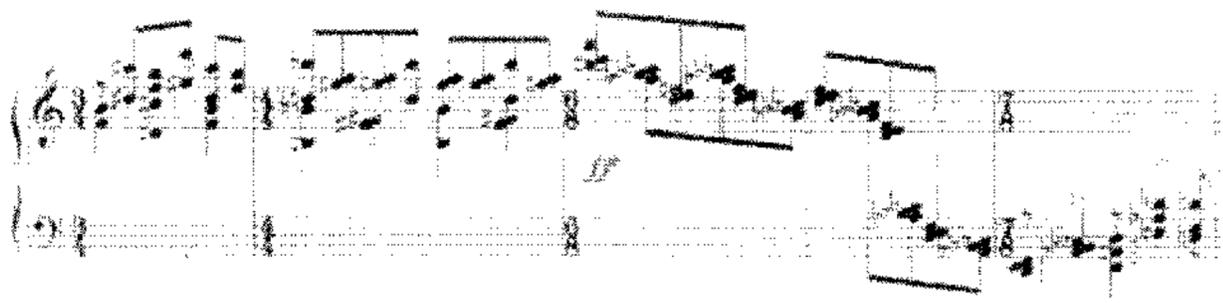
《即兴曲——侗乡鼓楼》呈示部共转换了十八次节拍。都是在 6/4、4/4、5/4、3/4、7/4 几个拍子中来回交换。（见例 12）

例 12



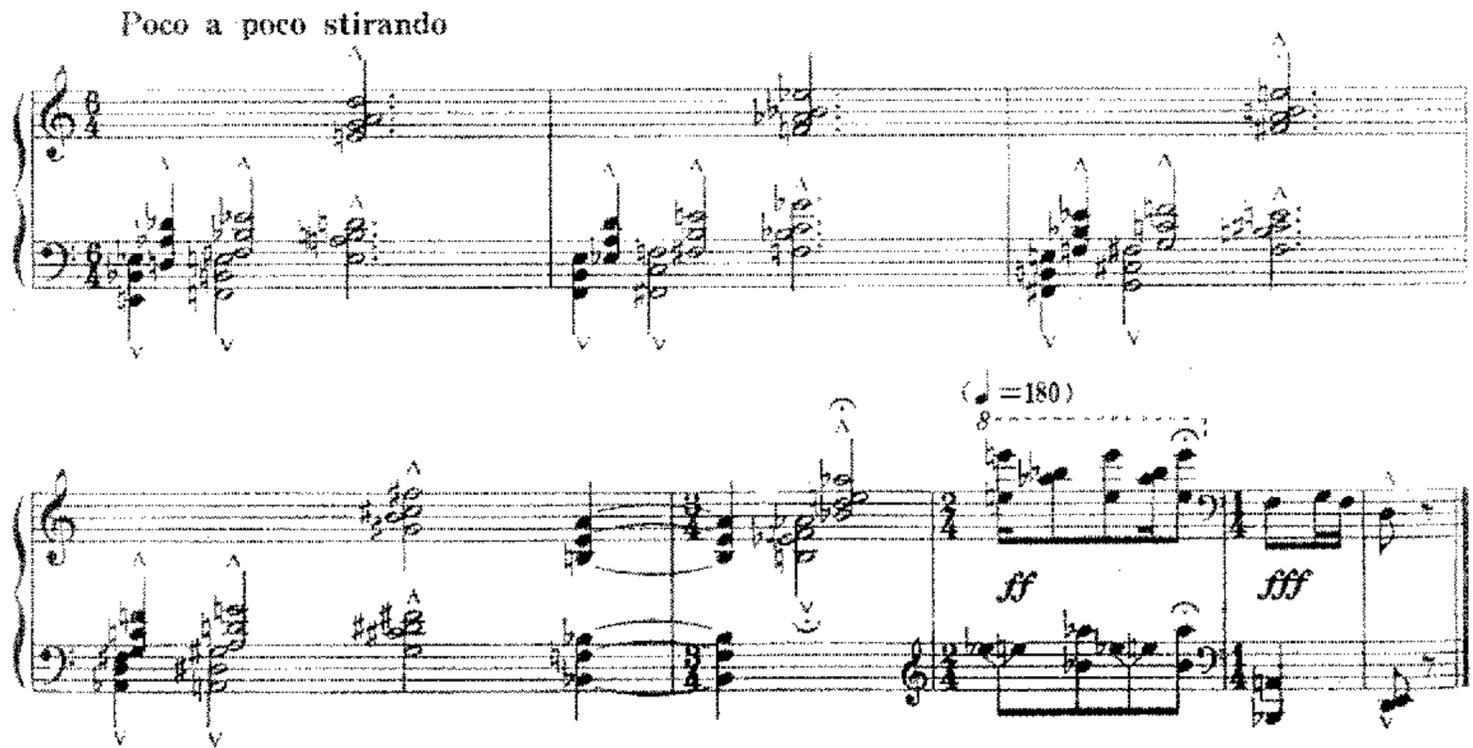
再现部的第一部分共转换了 23 次节拍。是在 3/4、4/4、6/4 三个节拍之间来回交换，尾部两小节换成 6/8 及 7/8 拍。（见例 13）

例 13



再现部的第二部分共转换了9次节拍。是在5/8、6/8、3/8、4/4及3/4几个节拍之间交换。尾声部分转换了4次节拍。由4/6换到3/4到2/4再到1/4。(见例14)

例 14



乐曲这样频繁地转换节拍正体现了侗族民歌节奏、节拍变换多样的特点。

5. 纵向混合节拍

纵向混合节拍有两种情况，一种是把不同节拍的两个旋律用复调的形式演奏出来；另一种是由一个含正常强弱规律节拍形式的旋律与另一个非正常强弱规律的旋律或非正常节奏形式组合的多声部音乐，可造成纵向混合节拍的效果。^①

《即兴曲——侗乡鼓楼》中采用了第二种方法产生了“奇偶对置”的节奏，(见例15)，上下相对的音不断发生变化。

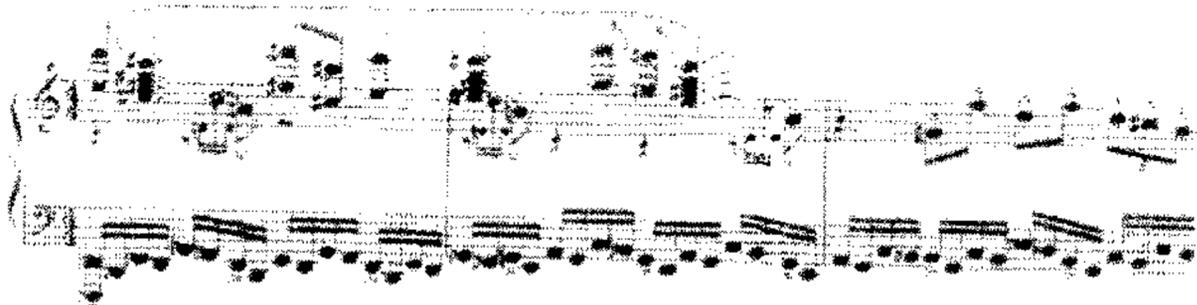
例 15



《多耶》中也出现过这种节奏，(见例16)

例 16

^① 《20世纪西方作曲技法》 季家锦著 华乐出版社 1996年



以八分音符为基础，上层以 4 位循环单位，下层以 3 位循环单位，上层的节奏属于正常强弱规律节拍形式，下层属于非正常强弱规律节拍，于是产生了 4:3 这样的奇偶对置的节奏。

(二)和弦

这两首钢琴曲运用了很多非三度叠置的和弦。

1. 混合音程和弦

即由两种或更多的音程类型所建构的一种更复杂的和弦。

《即兴曲——侗乡鼓楼》中由二度、三度、四度音程构成的和弦，(见例 17)

例 17



(例 17 为乐曲的引子部分)。

这两首钢琴曲中很多地方运用了这种混合音程和弦，这里不一一列举。

2. 空五度和弦

即没有三音的三和弦。《即兴曲——侗乡鼓楼》引子部分就有这样的空五度和弦。

呈示部开始左手部分运用了空五度和弦。(见例 1)

第 7—9 小节也运用了空五度和弦。再现部第一部分中第 1—6 小节运用了空五度和弦。(见例 18)

例 18



3. 四度和弦

四度和弦即和弦的结构由四度音构成。《即兴曲——侗乡鼓楼》中的四度和弦，(见例 19)

例 19



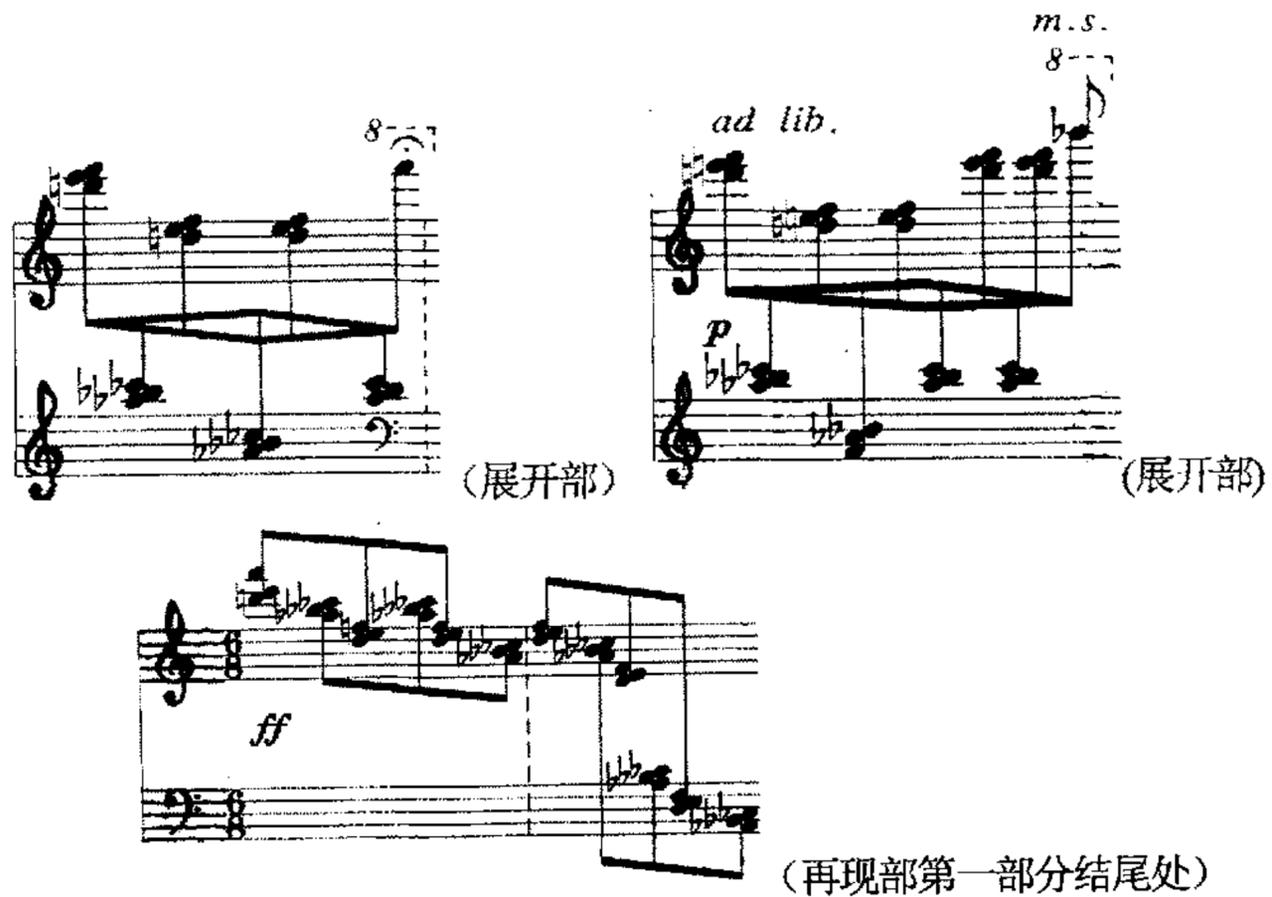
一部分), 四度和弦还出现在乐曲中的第 86 小节。

4. 二度和弦

二度和弦即由大二度或小二度相结合或由大小二度结合而构成的音响结构。

《即兴曲——侗乡鼓楼》中的二度和弦, (见例 20)

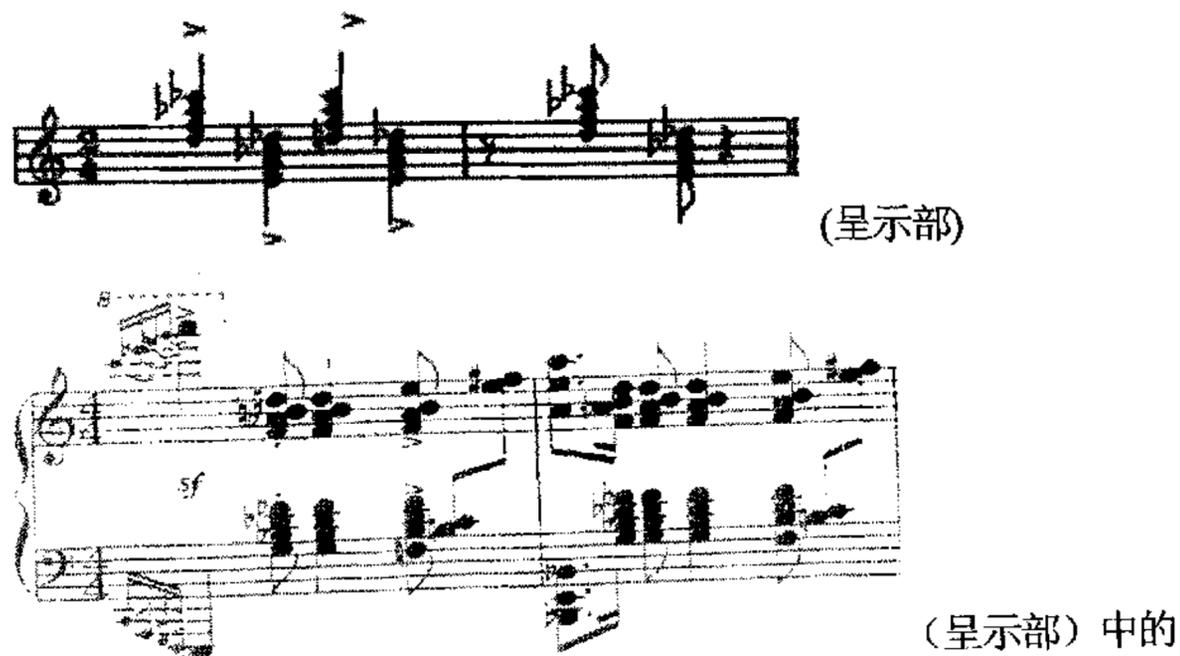
例 20

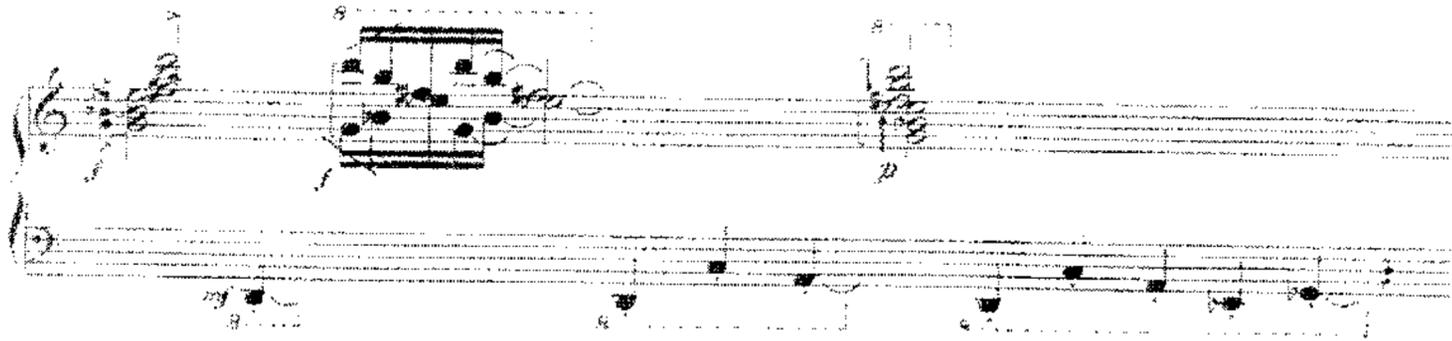


5. 多重和弦

多重和弦即复合和弦。《多耶》中的复合和弦, (见例 21)

例 21





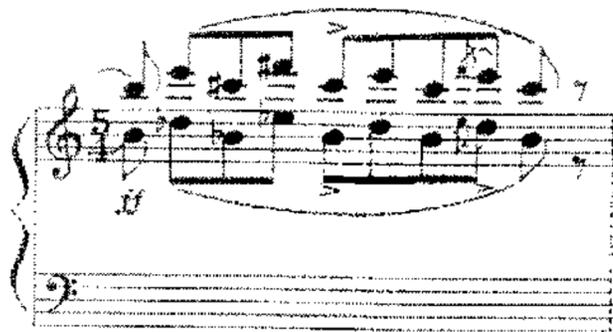
中的

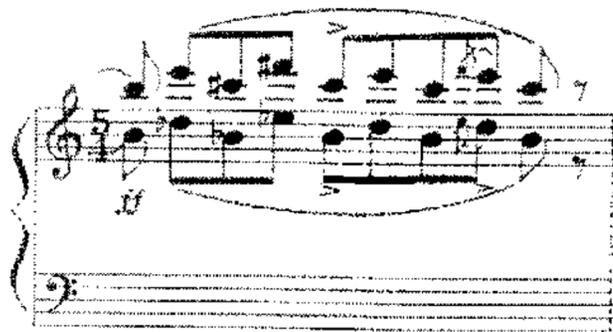


作者运用非三度叠置和弦就是为了避免使用西方传统和声手法，在音响上给人一种全新的感觉，在听觉上给人以刺激，使音响具有鲜明的现代音乐风格。另外，中国传统的色彩性和声也存在这种非三度叠置和弦，因此这里的非三度叠置和弦可以说是西方现代和声的，也可以说是中国色彩性和声的，能够获得亦西亦中的解释。

(三)调性

1. 《多耶》中广泛地采用了多调性结构。



(1)二重调性：为二重调性，上声部为E宫调，下声部为降D宫调。二重调性的同向运动使各声部的独立性增强，不协和程度增加，音响效果带有浓厚的乡土气息，表现了侗族男女混声合唱的特点。另有一处二重调性的地方，（见例22）

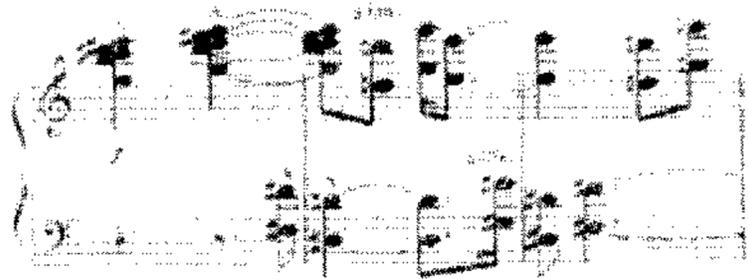
例 22



上方声部为C宫调，下方声部为升F宫调。

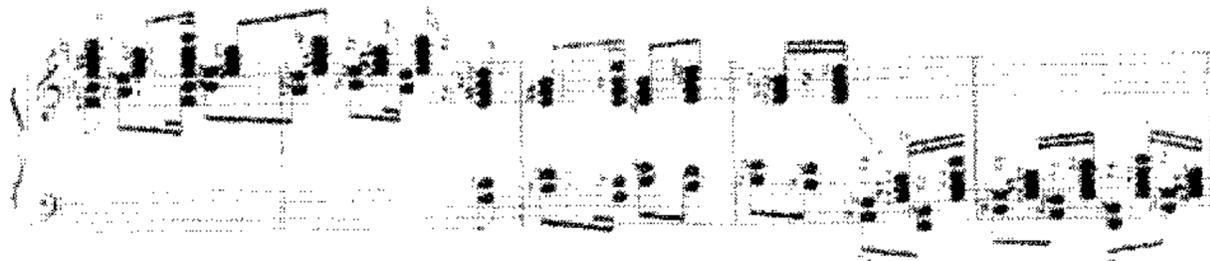
(2)二重调性与三重调性的综合。（见例23）

例 23

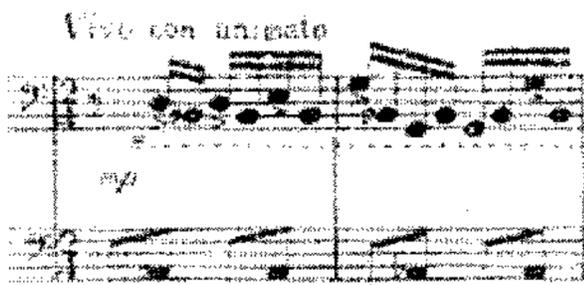


例 23 是二重调性，上方音层为 G 宫调，下方音层升 F 宫调。

例 24

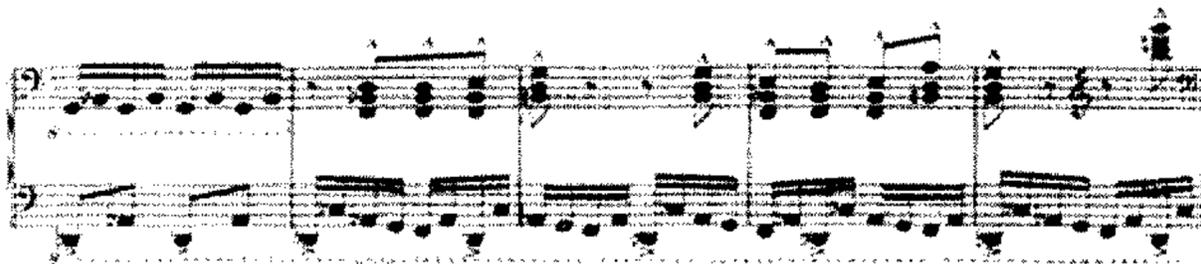


例 24 是三重调性，上方音层旋律声部为 D 宫调；中间音层为双音，上方为降 D 宫，下方为降 A 宫；下方音层也由双音构成，上方为降 D 宫，下方为降 A 宫。



(3) 从这里开始的音乐也是带有多调性特征的，基于线性原则的平行和声。所谓线性原则“强调的是和声的横向功能，讲求声部运动的方向和形式，其思维方法区别于功能和声”^①“在一个作品中的‘同时发声’，仅仅是指非常独立的旋律线或多或少，非控制地在一起进行。-----术语‘线性对位’常被用来描述这种类型的音乐，在这里，明显占优势的是横向线性的作曲方法。”^②

例 25



例 25 这里的平行和声主要采用大和弦为主，好似模拟笙的合奏。

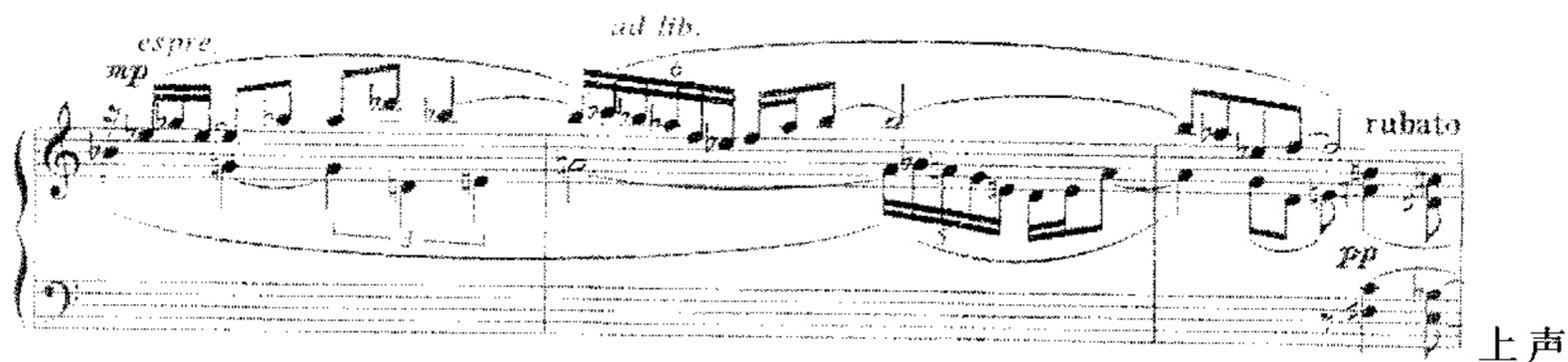
2. 《即兴曲——侗乡鼓楼》中的多调性及泛调性结构

(1) 二重调式（见例 26）

例 26

^① 《我国当代音乐作品的和声创新问题》王安国 著 西南师范大学出版社 2004 年版

^② 《20 世纪音乐的素材与技法》(美) 库斯特卡著 人民音乐出版社 2002 年版



上部为降e羽——f羽的转调，下声部在e羽调上。

(2)和声进行的线条化，它使织体中各声部的进行具有了相对独立性而自然流畅，增强了多声层次的不稳定倾向和音乐发展的动力感。乐曲尾声（见例 14）上方音层呈线性半音化发展，下方两个音程以音束方式叠加，但仍保留了各声部发展的清晰线条。众多声部并置，构成音响关系复杂的线性多声层次，没有明确的调性。这一段音乐是对鼓楼内隆隆鼓声的模仿，震撼人心的鼓声再次响起。

(3)这一段音乐的音乐材料是由增四度模仿构成的，使整段音乐的调性都不明确。（见例 27）

例 27



（四）曲式

两首钢琴曲的曲式都是由引子、第一部分、中部、再现部及尾声几部分构成。实为保留了传统曲式的三部性特征，但又不简单雷同于一般的复三部曲式。

1. 《即兴曲——侗乡鼓楼》曲式为：引子→第一部分（AB）→中部→再现部（A₁B₁C）→尾声

(1)引子为自由结构，由虚线描绘出中、低、高三个音区的不同音乐材料，不同的和声织体与不同的音区形成音块音乐，勾画出鼓楼的轮廓。

(2)第一部分由 A、B 两段组成（2—54 小节），A 段极富歌唱性，由两个乐句构成。两个乐句是平行结构。下句经过一个短促活泼的敲击性节奏乐句将音乐带到与 A 段歌唱性旋律相对比的 B 段。B 段是由 5 个不规整乐句组成的乐段结构。B 段速度比 A 段还要快些。第一、二句上声部为固定音型流动，下声部是歌唱性旋律；第二句的结尾还有一句敲击性节奏的扩充；第三、四、五句固定流动音型分别由低声部换到高声部又再到低声部，结尾一句一步步将音乐推向第一部分的高潮。这一段描述了侗乡优美的自然环境，先慢后快，快奏部分充满浓烈的节日气氛。

(3)中部(55—69小节)风格自由。它一下子将人沉浸在自然界诗情画意和对歌的情景中。时而出现流水、风吹、蝉鸣的音响,时而飘出青年男女的爱情对歌。这一段采用多声部复调织体的写法,音乐以歌唱——打断——歌唱——打断——再歌唱——再打断的特征来表现。

接着,音乐情绪发生了突然变化,鼓声又一次响起,引子的主题在这里再现,即将鼓楼形象与鼓声同时再现了。隆隆的鼓声将远古与现代拉到了一起,逐渐引出了动力性再现。

(4)再现部(70—132小节)再现部第一部分是对呈示部主题材料的缩减动力再现。第二部分是全曲的集合与回顾。作曲家将增四度、大七度等特征音程直接用于加厚主题材料,将音乐推向全曲的高潮。整个再现部节奏欢快、情绪激烈、表现了节日赛歌的欢快气氛。

(5)尾声(133—140小节)震撼古老大地的鼓声再一次响起。用多重和弦以一系列强奏的半音模进向上推进。这里是节日的喧嚣,人群的沸腾。

2.《多耶》曲式结构为引子→第一部分(呈示段、过渡段、对比段)→中部→再现部→尾声

(1)引子(1—9小节)。音乐以领唱——合唱——领唱——合唱——再领唱——再合唱的方式呈现出。主题旋律为侗歌音调,见例



引子部分为自由节奏,表现出多耶节奏即兴性的特点。

(2)第一部分① 呈示段(10—61小节)由A、B、C三个段落构成。A段(10—18小节)把引子的旋律在加以变化的强调一遍。B段(19—37小节)由上下平行的两句构成,下句是对上句的模仿,下句末尾由一连串三连音把音乐带入C段。C段由三句构成, aab, a₁在a的基础上,节奏没变只是音发生变化,是a的变化模仿。b的情绪比前两句有所变化,b句起始处是复调织体,达到整个呈示部的高潮,b句尾处一连串六连音将音乐带入过渡段。

②过渡段(62—63小节)过渡段是散奏部分,就像中国传统音乐的散板一样。这一段音乐节奏缓慢,也是一段复调音乐,这一段复调音乐“是将广西侗族民歌与独特的京剧音调片断揉合在一起”^①作曲家在这里运用了京剧音调。见例



③对比段(64—105小节)对比段节奏较舒缓、平稳,采用京剧音调。

(3)中部(106—124小节)展开部是快板,开始是自由节奏,无拍号记谱。采用了京剧音调与侗歌音调。这里左右手低音琶音型快速地向上升,仿佛是巫师从低音的哼唱逐渐转向情绪激昂的高音区的叫喊。散奏结束后京剧音调在低音区出现,高音区和弦式的进行作为它的陪衬。紧接着达到了全曲的高潮。第一主题侗歌音调在低音区以一连串平行和弦式进行的方式出现。低音区是快速流动的节奏音型。紧接着引出颇有生气地、在低音持续音型伴奏下的一段

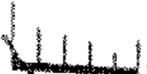
^① 《我国当代音乐作品的和声创新问题》 王安国著 西南师范大学出版社 2004年版

极有舞蹈旋律韵味的段落，即再现部。

(4)再现部（125 小节—最后）再现部活泼、有生气。速度很快。由六句构成。第一句旋律在右手，由十六分音符加花弹奏出，左手为八分音符固定音型伴奏；第二、三、四句旋律也在右手，但是是以和弦的方式奏出，左手为十六分音符固定音型伴奏。这几句是平行结构，是旋律的移位模仿；第五句是前几句的变化模仿；第六句是一个很长的句子，前半句也是对前面的模仿，后半句是一个扩充部分，情绪逐渐转为激昂直到全曲结束。再现部描绘出了侗族青年男女在节日中欢快地跳踩堂歌的场面。

(五)非传统记谱法和新记号的运用

这两首钢琴曲运用了很多非传统记谱法。主要有：

1.  这个记谱法表示所演奏的音渐强并渐快。
 这个记谱法表示所演奏的音渐弱并渐慢。
2.  表示可自由地反复
3.  表示尽可能快地奏出。

第三章 民族民间音乐与现代作曲技法相结合之探索

现代作曲技法的运用不是纯现代技法的盲目展示，而是有“源”之水，有“本”之木。这里的“源”、“本”指的就是侗族民间音乐。这两首钢琴曲都是根据侗族音乐自身特点而有针对性地采用现代作曲技法。现代作曲技法的运用符合音乐内容表现的需要。

一. 用节拍的多样化及频繁地变换节拍、速度表现侗族音乐节奏多变、即兴性的特点。

侗族民间歌舞“多耶”的曲调与节奏都是即兴性的。钢琴曲《多耶》中出现了 Largo (广板)、adagio (慢板)、adante (行板)、Allegro (快板)、menomosso (稍快些)、Allegro (快板)、vivo con animato (活泼有生气地) 八次速度变化，其中有六种速度标记。充分地表现了“多耶”旋律节奏即兴性的特点。

侗族民歌的节奏节拍变化多样，混合拍子较多，南部侗族地区大歌、小歌中，节奏节拍较自由，丰富多变。

《多耶》中的节拍设计灵活多样，并且频繁地变换节拍。乐曲所使用的节拍按转换的顺序排列如下：3/4、2/4、1/4、5/4、9/8、7/8、5/8、3/8、2/8、2/4、7/8、4/4、3/4、2/4、4/4、3/4、5/8、7/4、4/4、2/4、3/4、2/4。全曲共转换了 22 次节拍，有十一种节拍类型。

《即兴曲——侗乡鼓楼》中也运用了频繁交换节拍的手法。全曲共转换了五十一一次节拍，有十一种节拍类型。其中 6/4 拍出现过 8 次；4/4 拍出现过 21 次；7/4 拍出现过 1 次；3/4 拍出现过 12 次；5/4 拍出现过 3 次；6/8 拍出现过 4 次；7/8 拍出现过 1 次；5/8 拍出现过 2 次；3/8 拍出现过 1 次；2/4 拍出现过 1 次；1/4 拍出现过 1 次。这样使用多样化的节拍及频繁的变化节拍充分地体现了侗族大歌、小歌节奏自由，丰富多变的节奏特点，体现出侗族民歌节奏的特点。

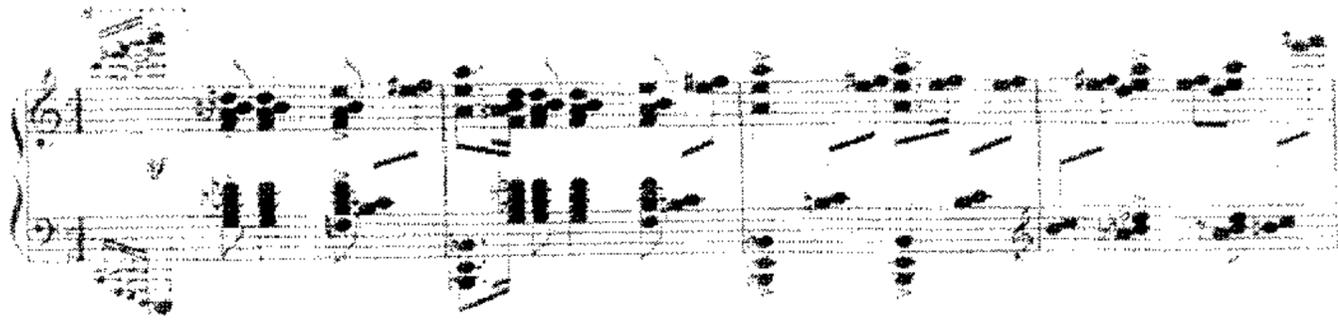
二. 用多调性及复调化的手法表现侗族音乐多声性的特点

侗族是一个具有多声部民歌传统的民族。这两首钢琴曲没有直接引用侗族多声部民歌素材来创作钢琴音乐，而是采用多个调性结合的方式及复调化织体来表现侗族民间音乐的多声性。同时运用多调性模拟侗族民间乐器在不同调上吹奏的合音效果。“多耶”这种侗族歌舞常在芦笙节中表演，他们常把不同调高的芦笙合在一起吹奏，以产生热闹的效果。

三. 用不和协的音响表现原始、古朴的侗族传统音乐

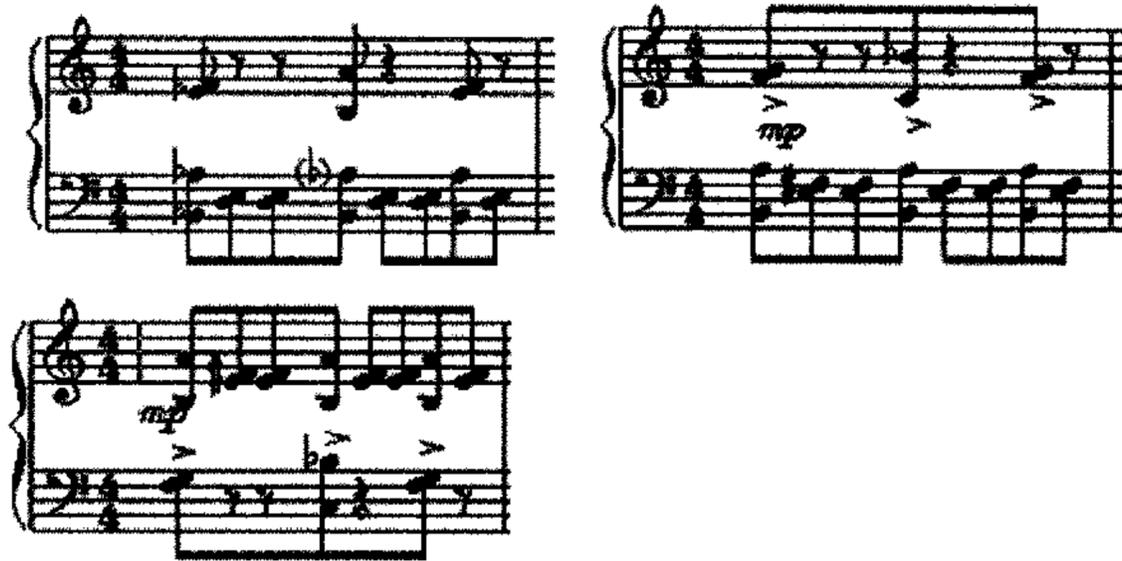
(一)侗族大歌追求大二度“蜂音”，呈大二度音高差别的两股声音同时发出，会产生一种有如蜜蜂飞动时产生的“嗡嗡”共鸣声响。这两首钢琴曲中有很多地方采用了大二度音程来表现侗族大歌的这种“蜂音”的音乐特征。例如：《多耶》(见例 28)

例 28



《即兴曲——侗乡鼓楼》中（见例29）

例 29



这几个地方采用了大二度音程，表现了原始、古朴的侗族音乐的美。

(二)《即兴曲——侗乡鼓楼》旋律的发展以作者主观设定的增四度、大七度两种不协和音程为核心，并运用回避大三度的各种复杂非三度和弦结构。这种音响效果既表现了原始的侗族音乐又颇富新意，给人以完全自然的感觉。

《多耶》这首钢琴曲广泛运用了多调性结构。二重调性、三重调性同向运动使各声部的独立性增强，音响效果更加不协和，把侗族音乐的浓厚乡土气息表现得淋漓尽致。

第四章 《多耶》及《即兴曲——侗乡鼓楼》演奏诠释之探讨

一. 演奏技巧

(一) 节奏与速度的掌握

《多耶》及《即兴曲——侗乡鼓楼》这两首曲子的节奏特点都是：1. 节拍设计灵活多样 2. 频繁变换节拍 3. 有散奏的部分 4. 复合节奏。而且两首钢琴曲都有多种速度标记。因此在演奏这两首钢琴曲时，要注意掌握好节奏与速度。

首先，注意对节奏的掌握。

这两首钢琴曲中出现的节拍有：1/4、2/4、3/4、4/4、5/4、6/4、7/4、2/8、3/8、5/8、6/8、7/8、9/8。在演奏时，要根据每个节拍自身的强弱特点来演奏。

但是，在乐曲中也有很多用临时重音记号改变原有节拍的**重音位置**的地方，就不能按照正常的节拍重音来演奏。例如《即兴曲——侗乡鼓楼》中（见例 30）

例 30



原有节拍是 4/4 拍，但是加了临时重音记号后，实际演奏产生了 3/8 拍的效果。在这里，一定要把加重音符号的音弹得很突出。

《多耶》中左手由于加了重音符号而产生了 3/8 拍的效果，与右手的 4/4 拍形成纵向混合节拍，因此左手的重音处一定要弹得突出、响亮，强调 3/8 拍的效果。（见例 31）

例 31

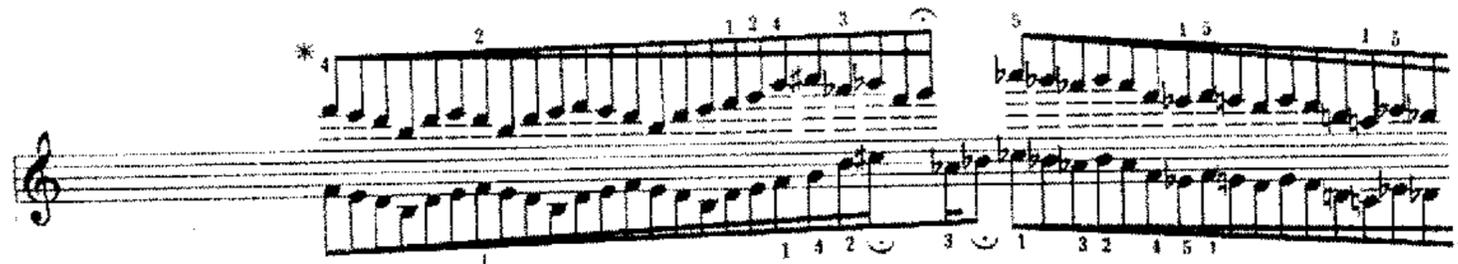


散奏的地方要弹得“形散而神不散”。

1. 《即兴曲——侗乡鼓楼》标有五处 Rubato 的地方。

第一处 Rubato 是引子部分（见例 7），这里的散奏处理类似中国传统音乐的散板。音乐感觉要很连贯。第一小节尾音的时值多延长一些，制造安静、古朴的氛围。紧接着第二小节，速度不要太慢。

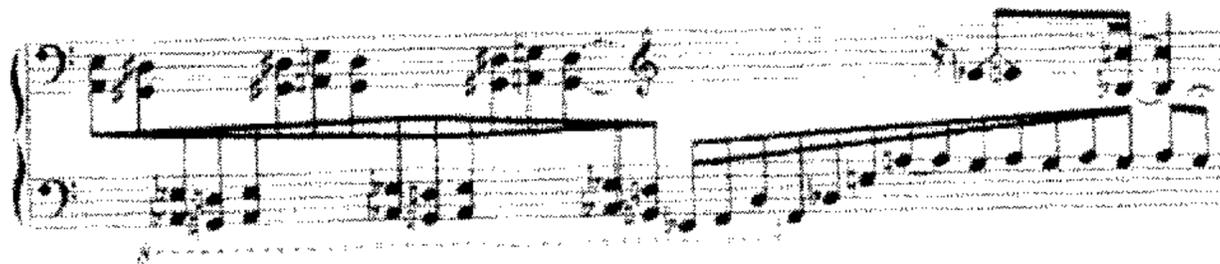
例 32



例

32 要慢起,逐渐加快。

例 33

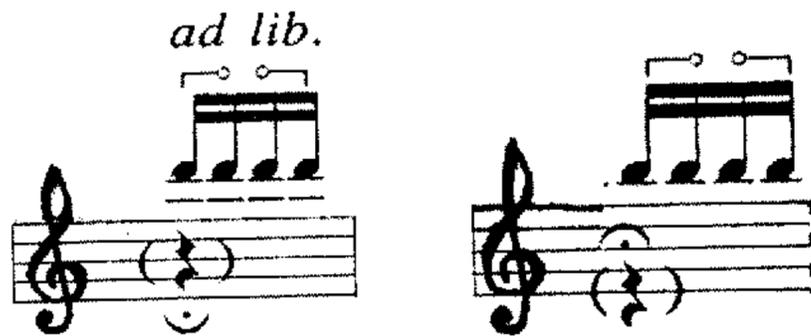


降E FB

例 33 慢起, 渐快, 再渐慢。从降E、F、B 这几个音慢起逐渐加快, 音由密集逐渐变稀疏。

第二、三处 Rubato 在发展部, 即景抒情段落。这里不要弹得太快, 因为表现风吹、水流、蝉鸣的声音及青年男女的爱情对歌, 因此要弹得悠扬、婉转。这两处开始要弹得紧凑些, 慢慢再拉宽。要确定好自己所弹音的个数, 每次演奏都按照确定的音的个数来演奏, 使音乐处理更为严谨, (见例 34)

例 34



第四处 Rubato 见例

这里用来表现鼓声, 二分音符可以延长多一些。



第五处 Rubato 见例
理得自由些。

这里要慢起渐快, 可处

2. 《多耶》中共有三处散奏。

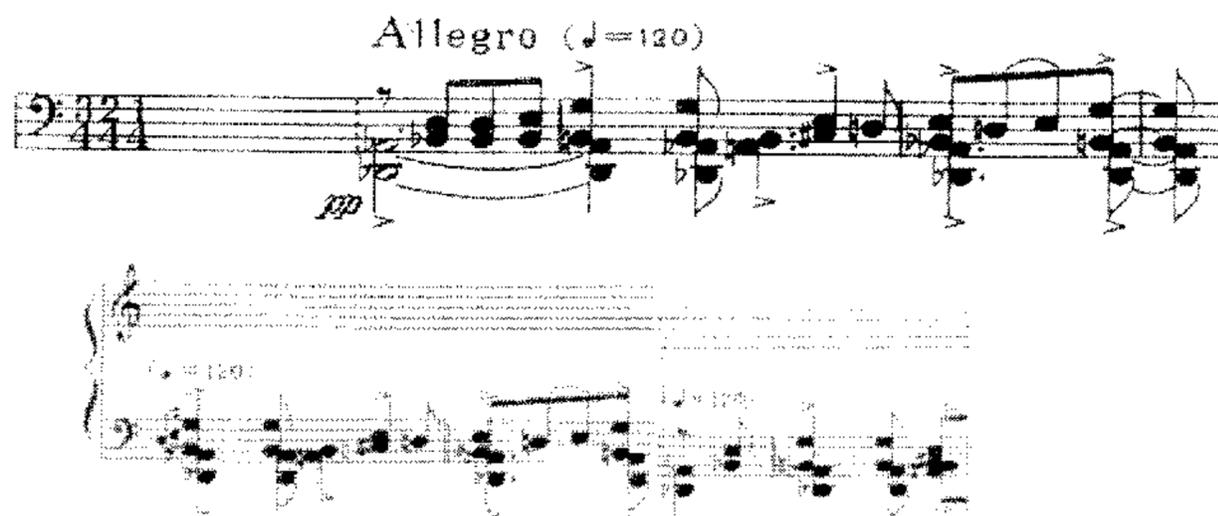
第一处是引子部分。整个引子部分节奏都要弹得很自由，来表现“多耶”节奏自由即兴的特点。（见例 35）

例 35



这三处地方好似歌头的领唱，弹得要缓慢些。

例 36



这三处地方好似众人的合唱，这里速度要快些，要弹得紧凑。

第二处散奏在过渡段（见例 37）。

例 37



这里要弹得悠扬婉转、连绵不断。

第三处散奏在展开部。这里要求演奏速度很快。

另外，对速度的掌握也是演奏好这两首钢琴曲的关键。两首钢琴曲都各自有多种速度标记及多次速度变换，一定要严格按照乐曲中标明的速度标记来演奏乐曲。

(二)触键方法及音色表现

触键方法要随着音乐内容的变化而变化。

《即兴曲——侗乡鼓楼》及《多耶》都是综合多种触键方法的钢琴曲。1. 其中主要用到的与演奏传统中国钢琴作品所不同的触键方法是“敲击性触键方法”。所谓“敲击性”触键法，不要理解为敲击钢琴，而是指所演奏的音色要铿锵有力，尖锐明亮，但是不要将声音压死，声音集中、有穿透力。要弹出这样的“敲击性”音色，手臂放松，手腕不僵硬地挺住；手指第一关节及掌关节要牢固；触键时第一关节要牢牢抓住琴键，就像鹰爪一样；同时在落键的瞬间，整

个手臂要完全放松，发力时间极为短促，并尽可能快地离开键盘。

(1) 《即兴曲——侗乡鼓楼》中有的地方需要运用这种“敲击性”触键方法。(见例 38)

例 38

The image shows three systems of musical notation for Example 38. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a melodic line in the treble and a bass accompaniment. The second system features a more complex texture with rapid sixteenth-note passages in both hands. The third system continues this texture, with some notes marked with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a dynamic marking of *f* (forte).

这几处右手 1、5 指构成牢固的架子，掌关节支撑住；弹奏时手从上落下，落到琴键的一瞬间腕子要挺住，同时手臂要马上放松。这里的声音要弹得有“敲击性”效果，所演奏的声音要铿锵有力，很有节奏感，声音要有共鸣，通透明亮。

另外需要这种“敲击性”触键的地方还有展开部结束处，模仿鼓声的、节奏类似打击乐的音乐。(见例 39)

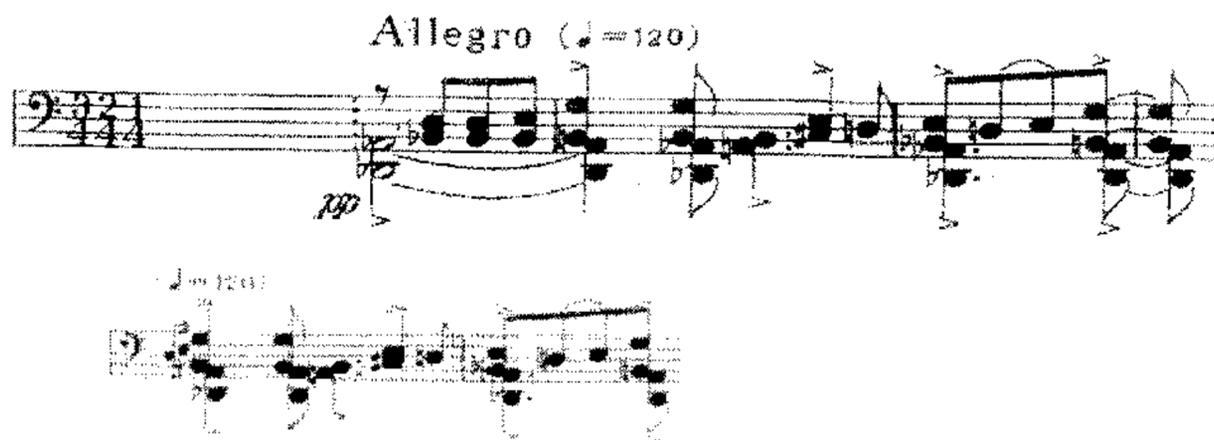
例 39

The image shows three systems of musical notation for Example 39. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation is highly rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes, characteristic of a drum-like texture. The first system has a dynamic marking of *f*. The second system has a dynamic marking of *mf*. The third system has a dynamic marking of *mf*.

这里左右手都要运用“敲击性”的触键方式才可以把鼓声及铿锵有力的节奏感觉演绎出来。再现部中的几处地方（第 79、85、89、92、95—105 小节）也要运用“敲击性”的触键方式，在这里就不一一说明了。

(2)《多耶》中也有很多地方需要运用这种“敲击性”的触键方式。首先引子部分一些加重音符号的地方需要这种触键方式。(见例 40)

例 40



另有几个地方也要用到这种触键方式。(见例 41)

例 41



这里的演奏方法不再详述，与上面解释相同。

2. 和弦的演奏要采用贴键弹奏的方式。每个手指在所弹音的位置站好；贴着琴键的手指快速地把琴键弹到底，并要紧紧地抓住琴键，同时整个手臂要完全放松。这样演奏出来的声音才会饱满、有力。

《即兴曲——侗乡鼓楼》中的和弦都要用这种方法弹奏。在展开部慢板部分结束后，鼓声闯入的地方要这样弹奏和弦。见例



这个二分音符的和弦一定要弹得饱满有力，指尖紧钩琴键，贴键快速落键后，

手臂完全放松，声音完全振动开。这样的鼓声才是深邃、共鸣的。这里的和弦都要这样演奏。另外，再现部的所有和弦都要这样演奏。特别是尾声的十四个和弦，更要特殊强调一下。

《多耶》中的和弦也要这样演奏。

3. 在演奏这两首钢琴曲时，有的地方需要产生这样的音色：声音纯净、透明、清脆、亮而不刺耳，安静古朴，而且传得很遥远。要演奏出这样的声音要做到：首先，一定要用手指指尖部位去弹奏；其次，手的掌关节一定要撑住，要感觉声音可以从手掌上方穿出；另外，在落键的一瞬间，手腕一定要挺住；最后，手指落键不可以把声音压死，使声音可以传得很远。

《即兴曲——侗乡鼓楼》引子部分一开始就需要这样的音色。见例



这里的音色要弹得安静古朴，很遥远，一开始就营造出一种气氛。让人们感觉到好似从远处眺望鼓楼的全貌。

这首钢琴曲很多地方都要运用这种弹奏方法。尤其是在展开部，这里是青年男女的爱情对歌描写，还有风吹、流水、蝉鸣的音响背景，非常诗情画意。所以这里的声处理更要做得细腻，弹得更纯净、透明。

《多耶》这首钢琴曲也要运用这种弹奏方法。例如：引子部分中由歌头领唱的旋律就要运用这种弹奏方法。呈示部过渡段（62小节）、对比段（64—105小节）右手的旋律部分也要运用这种弹奏方法。

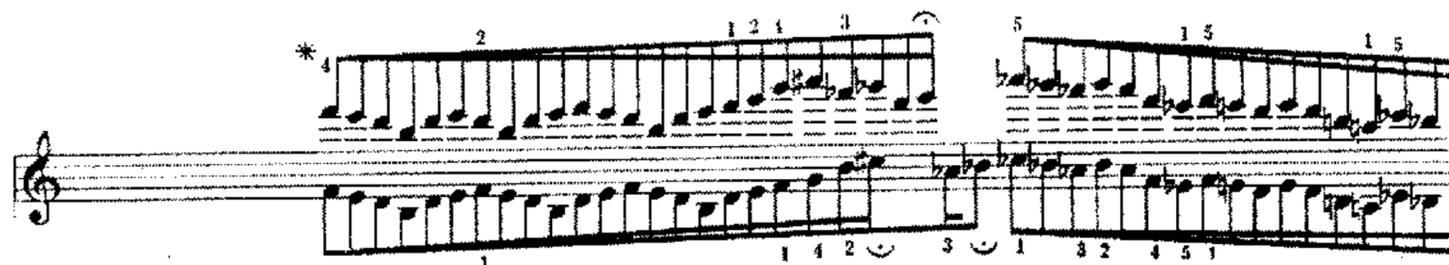
（三）踏板的使用

1. 右踏板的使用

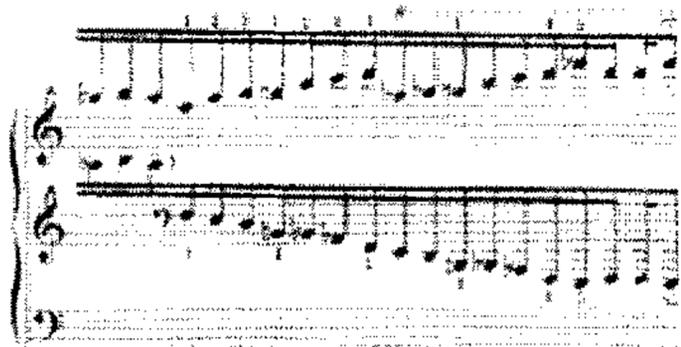
正确的使用踏板是钢琴演奏成功的必要因素。这两首钢琴曲要想完美的表现，更离不了踏板的作用。而右踏板是这两首钢琴曲最常用到的踏板。首先，要使用切分音踏板。就是根据和声安排来换踏板。

其次，用极长的延音踏板。赵晓生在《钢琴演奏之道》中谈到“20世纪作品的踏板更趋向极端。有时用极长的延音踏板，有时则完全不用，使音响干涩而无余响。”^①《即兴曲——侗乡鼓楼》中有些地方就运用了极长的延音踏板，一个踏板踩到底，把所有的音响混在一起。（见例42）

例 42



^① 《钢琴演奏之道》 赵晓生著 世界图书出版公司 1999年版



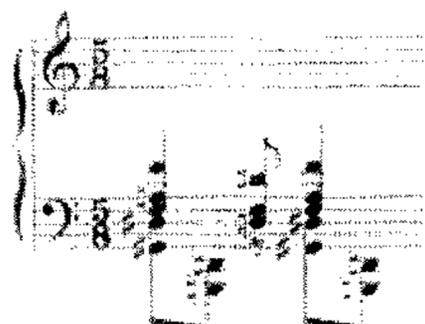
这里使用一个踏板。一开始的几个音可以不使用踏板，随着音越来越密集，速度越来越快，可逐渐加入踏板，并将踏板由浅至深踩下去，不用更换踏板。这样可以产生音乐由弱渐强的效果，音响逐渐扩大。

运用这种踏板的地方还有：呈示部的第 52 小节，展开部最后一小节，再现部的第 16、23、35、61—64 小节，尾声一小节用一个踏板。（见例 14）

再次，根据节奏加踏板。

这两首钢琴曲有些地方要按照节奏重音来踩踏板。比如《即兴曲——侗乡鼓楼》再现部的第二部分，开始节奏是 5/8、6/8、及 3/8 几个拍子来回交换，就要根据这几个拍子的逻辑重音，在强拍上加踏板。（见例 43）

例 43



《多耶》再现部要根据 4/4 拍的逻辑重音，在强拍上加踏板。

另外，运用抖动踏板。《多耶》展开部一开始左右手琶音音型快速向上移动的部分需要运用抖动踏板，即用脚快速地、短促地反复踩踏板，不要将踏板踩到底，这样可以使音响效果不浑浊。

《即兴曲——侗乡鼓楼》中呈示部结尾处（见例 44）

例 44



这里要运用抖动踏板。

2. 中踏板的使用

中踏板可使音乐的和声更加清楚，层次更加分明，可以增加音乐的色彩。在手指按键出声之后迅速地踩下中踏板，既可以使正在弹奏的音保留延长，而对此后弹奏的音也没有影响，不会出现音响浑浊的现象。

《多耶》中呈示部的过渡段需要使用中踏板，在此处使用中踏板可以使低音很清楚地弹奏出来，又不影响其他音，与右踏板同时使用，使音乐的层次更加清晰，增强音乐的表现力。

3. 左踏板的使用

左踏板的作用是帮助演奏者把声音弹得更弱，使声音柔和。《多耶》中呈示部的过渡段可以加入左踏板，加入左踏板后，音色可以变得更加暗淡、柔和，更能体现一种虚无缥缈的意境。

二. 音乐表现

要想演奏好这两首钢琴曲，娴熟地掌握演奏技巧固然是必要的也是重要的，但是光凭掌握演奏技巧是不能很好的演绎作品的，还应在非技术方面多下功夫。

(一)音乐情绪的表达

对作品深入理解，恰当地把握好作品的内容和所要表达的思想感情，弹出作品特有的情绪，是演奏乐曲成功的关键，是演奏中需要好好把握和琢磨的一部分。

这两首钢琴曲所表达的音乐思想基本相同。都是表现侗族风土人情及歌舞的钢琴音乐。乐曲的情绪都是先用随意性较强的引子引出主题，主题音乐开始都是在欢快的气氛中展开的；接着中间都经过一段悠扬、婉转、安静的乐段；然后音乐又将人带入热闹、活泼、欢快的场面，音乐表现手法也越来越丰富，音乐情绪也越来越高涨，达到高潮后由情绪激昂的尾声结束。

(二)演奏思维的把握

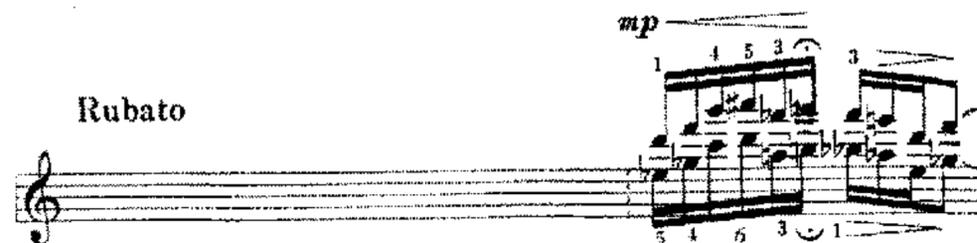
1. 注意旋律线的走向

旋律线是一连串音的连续进行及它们的有机合成。在音乐表现中重要的是理解旋律发展的逻辑，分析好旋律的走向，音调的倾向力，使人感受到情感的变化——紧张或松弛。卢梭曾说过“全世界的人听到美的声音都会得到满足，但如果没有旋律的习惯变化赋之以生命，单凭这种满足是引不起喜悦之情的，是不会成为高度的精神享受的。”由此可见旋律在音乐作品表现中的重要性。

旋律不是一些孤立的音，每个音与每个音之间都是有联系的，它们是联结成一个完整的整体的。在一条旋律线中，有的音比较重要，音乐的进行是倾向于它的。因此掌握音乐的线条很重要。

音乐的线条很容易看到，一般来说，旋律线往上走要奏出渐强，旋律线往下走要奏出渐弱，没有这种微小的力度变化，就不能演奏出如歌的旋律。

《即兴曲——侗乡鼓楼》见例



这里的音乐线条是先上行，再下行。因此演奏的时候要先弱起，然后渐强至降B这个音，这个音是这一句中的中心音，延长符号后面的几个音再逐渐弱下来。这一句的速度不是很慢，因此不用逐个音都做出渐强或渐弱，没有必要把每个音都上下移动。

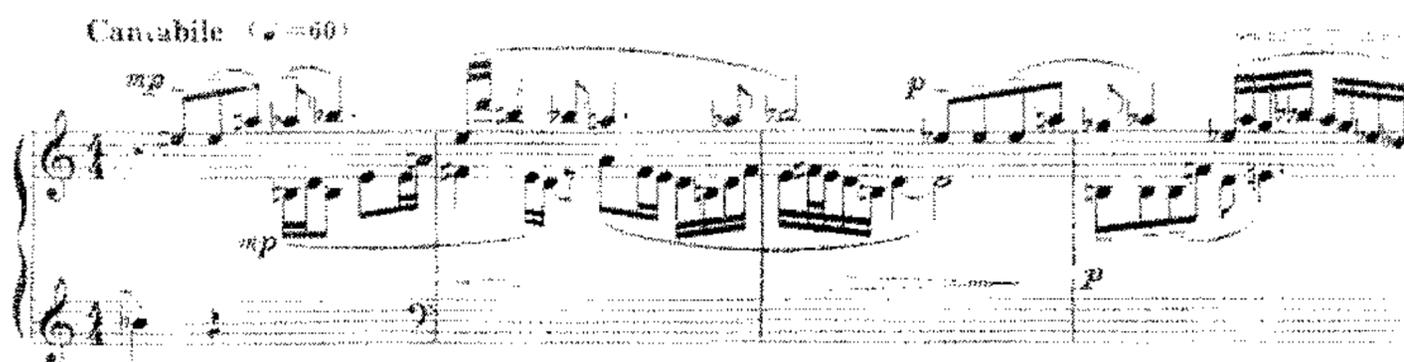
展开部速度较缓慢，因此需要把每个音的移动都细致地做出来，让听众听清楚每个音的和声走向。

《多耶》的旋律线处理也是同理。

2. 在注重音乐横向旋律线条的同时，还要强调音乐纵向结合的变化（如和声、织体等）。这样把纵横结合起来，所演奏的音乐就会有清晰的层次感，会具有建筑式的严密性。横向的旋律、纵向的和声及多变的节奏所构成的丰富的钢琴织体，使音乐立体化，这就要求演奏者从宏观上准确理解音乐的特点，立体地诠释把握音乐内容与韵味。

如《即兴曲——侗乡鼓楼》开始引子部分就要立体化地理解、演奏音乐。（见例 7）这里描述的是宝塔式的鼓楼造型。要把高、中、低三个音区层次弹得很分明，每个音区的音色处理都不一样，即高音区要弹得空旷、轻盈、明亮；中音区要弹得安静、古朴；低音区要弹得沉稳、厚重。这样才能把鼓楼的造型演绎出来，使音乐立体化、建筑化。在展开部，采用的是复调的手法。（见例 45）

例 45



这一段复调音乐要演奏得很立体化，要把各声部用不同的音色区分开，第一声部要弹得像明亮的小提琴，而第二声部要演奏得像低沉的大提琴一样。这样演绎出来的音乐就把侗族民歌多声性的特点表现出来了。

《多耶》呈示部中的过渡段也是一段复调音乐，不同声部也要用不同的音色来处理。

因此，在演奏这两首钢琴曲时，必须具有“立体”的思维方式，既要注重横向的线条美，又要注重纵向的和声、织体变化。两者互相结合，互相渗透、融合。这样才能准确而完美地表现出这两首钢琴曲的特色与风格。

结 论

钢琴传入中国的一百年来，创作与演奏两个方面都同时出现了中西文化相融合的现象。在这种情况下，探索西洋器乐创作的民族特色和中国风格，无疑是中国近代钢琴音乐发展的主潮。早在1934年齐尔品就曾说过：“中国人不需要巴赫、亨德尔或贝多芬，如果中国人要向西方取法，应直接向印象派作曲家学习，如德彪西、斯特拉文斯基。”^①也就是说，西方现代音乐与中国传统音乐更接近一些，更适合中国作曲家去借鉴，并为之探索出一条适合中国传统审美与价值取向的创作道路。

蒋一民就曾暗示“现代派”与“民族魂”的相通：“总的看，现代派技法的美学基础之一代表了在音乐方面人类在新的高度上向自然回归的愿望。也许在这一点上，现代派与东方民族的自然天性——根本无需‘反朴归真’——不谋而合”。钟子林认为“借鉴‘1945年以来的西方现代音乐’进行现代音乐创作或许更能保存中国传统音乐的‘民族特点’”。周晋民阐述了“中国的传统”与“西方的现代”的异曲同工，强调“中国的‘传统’和西方的‘现代’之间沟通的可能性和必要性”。^②汪立三认为，西方现代音乐与中国传统音乐都具有“单音内涵的丰富性”、“音体系的多样性”和“乐思发展的散文性”，故呼吁进行“民族性与现代性的结合”。樊祖荫则指出中国民间多声音乐与西方现代音乐在“调式、调性、和声与多声结构形态”四个方面存在相通，认为“作曲家们完全可以立足于民族音乐的传统基础之上，结合近现代音乐技法加以更新和再创造，写出既有浓郁的民族特色又有鲜明的时代特征的音乐作品来。”^③

中国钢琴音乐创作自从80年代以来，中国钢琴家一方面学习借鉴、选择和采用西方现代作曲技法，一方面又立足于本民族的音乐文化建设，把民族精神与民族文化作为自己的创作源泉。他们一直在努力追求民族性与现代性相结合的最佳结合点，力求创作出与西方不同风格的具有中国风格的现代钢琴作品。无论从创作方面还是演奏方面来看，中国钢琴音乐已由外来形式民族化的初步阶段逐渐进入全新的发展时期，既延续了民族传统文化，又与当代世界音乐发展的潮流相接轨。这是中西方音乐文化不断交流的结果，同时也表明了中国传统音乐正在不断融于当代国际音乐潮流。

著名作曲家杜鸣心指出“中国作曲家写的东西要有自己的民族特点。对外开放，引进人家的技术、手法，作为文化交流是正常的，但片面看待‘洋人承认’不足取。如果我们当中哪个的创作没有民族特色，就意味着多了一个写西方音乐的人，少了一个中国作曲家。”中国钢琴音

^① 转引自《中国现代音乐：本土与西方的对话——西方现代音乐对中国大陆音乐创作的影响》李诗原著 上海音乐学院出版社 2004年（第98页）

^② 转引自《中国现代音乐：本土与西方的对话——西方现代音乐对中国大陆音乐创作的影响》李诗原著 上海音乐学院出版社 2004年（第98页）

^③ 转引自《中国现代音乐：本土与西方的对话——西方现代音乐对中国大陆音乐创作的影响》李诗原著 上海音乐学院出版社 2004年（第98页）

乐创作者未来的探索方向应该是：寻找东西方音乐文化的结合点，实现东西方音乐文化的连接。运用西方的现代音乐的语言形式，并将西方现代文化精神渗透其中；同时，创作现代钢琴作品要根植于中国的传统音乐文化，要注重中国民族音乐文化的魅力。作品要符合当代人们的审美要求、审美习惯，作品的风格要有鲜明的民族特色和时代气息。这就要求中国钢琴创作者必须认真学习西方先进的文化，尤其是音乐文化，吸取有益的东西；又要加强钻研本民族的文化，吸取其精髓，体现中华民族的艺术神韵。

《即兴曲——侗乡鼓楼》与《多耶》这两首钢琴曲是用现代技法写成的具有侗族风格的钢琴曲，是现代性与民族性很好结合的具有中国风格的现代钢琴作品。作曲家在侗族音乐中普遍存在的多声形式、丰富的节奏变化等因素中发掘着民族音乐的精华，作品带有浓厚的侗族音乐色彩，但是作品不流于民间音调的简单变化，而是灵活运用现代作曲技法。笔者通过对这两首钢琴曲的研究分析，不仅对我们理解与掌握这两部作品本身的创作特征，表现作品本身的内涵具有一定的指导作用，同时也对我们驾驭其他运用现代作曲技法写成的具有民族风格的中国钢琴作品具有重要的启示意义。希望我国的钢琴创作者将浓厚的现代气息、先进的创作技法和鲜明的中国民族特色融为一体，更多更好地创作出既有民族性又有现代性的中国风格的现代钢琴音乐作品，早日形成中国钢琴乐派。这也正是笔者撰写本文的目的所在。

参考文献

- [1]施图肯密特:《二十世纪音乐》,人民《中国传统民歌400首》音乐出版社,1992年版。
- [2]柳正明:《中国传统民歌400首》,广西人民出版社,1989年版。
- [3]袁炳昌、冯光钰:《中国少数民族音乐史》(上),中央民族大学出版社,1998年版。
- [4]姚恒璐:《二十世纪作曲技法分析》,上海音乐出版社,2000年版。
- [5]田联韬:《中国少数民族传统音乐》,中央民族大学出版社,2001年版。
- [6]季家锦:《20世纪西方作曲技法》,华乐出版社,2000年版。
- [7]杜亚雄:《中国少数民族音乐概论》,上海音乐出版社,2002年版。
- [8]《侗族文学史》,贵州民族出版社,1998年版。
- [9]卞萌:《中国钢琴文化之形成与发展》,华乐出版社,1996年版。
- [10]赵晓生:《钢琴演奏之道》,世界图书出版公司,1999年版。
- [11](美)库斯卡特:《20世纪音乐的素材与技法》,人民音乐出版社,2002年版。
- [12]居其宏:《20世纪中国音乐》,青岛出版社,1992年版。
- [13]梁茂春:《中国当代音乐》,北京广播学院出版社,1993年版。
- [14]王安国:《现代和声与中国作品研究》,西南师范大学出版社,2004年版。
- [15]冯光钰:《20世纪中国音乐思考》,中国文联出版社,1999年版。
- [16]冯光钰、崔琳:《中国当代音乐评论》,中国文联出版社,1997年版。
- [17]《中国民族音乐概述》,西南师范大学出版社,1999年版。
- [18]邓光华:《中国民族民间音乐》,高等教育出版社,2002年版。
- [19]居其宏:《新中国音乐史:1949—2000》,湖南美术出版社,2002年版。
- [20]T·涅高兹:《论钢琴表演艺术》,华乐出版社,2002年版。
- [21]玛丽·赫·温奈斯特朗:《20世纪音乐精粹》,人民音乐出版社,1989年版。
- [22]陈旭:《中国钢琴音乐的创作及启示》,《音乐研究》,2001年第4期。
- [23]饶余燕:《现代音乐创作民族化的两个问题》,《交响》,1994年第1期。
- [24]管建华:《新的色彩的追寻——中国钢琴曲三首评略》,《星海音乐学院学报》,1997年第3期。
- [25]何上峰:《二十世纪现代音乐中的钢琴艺术》,《音乐艺术》,1999年第3期。
- [26]范立之:《有关中国钢琴音乐演奏的几个问题》,《交响》,2002年第1期。
- [27]陈丹曦:《关于现代钢琴音乐及其演奏的几个问题》,《人民音乐》,2001年第8期。
- [28]萧冷:《西方现代音乐中的多调性技法》,《音乐艺术》,1999年第3期。
- [29]连苹:《试论中国现当代钢琴音乐的创作取向》,《汕头大学学报》,1997年第4期。
- [30]李晨:《透视现代钢琴音乐》,《中国音乐》,2003年第3期。

后 记

经过三年的学习、思考和写作，这篇拙文终于完成了，它不仅是我三年来努力学习的见证，同时也倾注了许多师长、学长及朋友的心血。尤其是我的导师陈国红教授，陈老师不厌其烦地对我的论文进行一遍一遍的悉心指导，提出了许多宝贵意见，并对论文涉及到的曲目细心讲解，使我受益非浅。她严谨的治学态度和无私奉献的精神将永远成为我学习的楷模。

感谢李明俊老师、张惠老师、娄雪玢老师、王日昌老师、~~郭世明~~老师在百忙之中抽出宝贵时间评阅我的论文，并为我的论文修改提出很多有价值的意见。

感谢音乐学院所有的老师对我的呵护与鼓励，你们不仅传授我知识，还为我指明了前进的方向。

此外，本文的顺利完成也离不开我的家人、朋友和同学对我的关心和帮助，在这里一并表示真挚的谢意。

这篇论文是三年来学习的总结，也是我的一个新起点。导师们的敬业精神和治学态度将激励我在今后的学习和工作中发奋努力、不断进取。

此外，对本文引用的众多科研论著的中外专家学者，表示衷心的感谢！