首都师范大学

硕士学位论文

对比、分析汪立三先生的两首钢琴曲—《蓝花花》与《涛声》

姓名：吴春华

申请学位级别：硕士

专业：钢琴教学

指导教师：马小红;莽璋

20050601

对比、分析汪立三先生的两首钢琴曲—《蓝花花》与《涛声》

吴春华

（首都师范大学同等学历申请硕士学位 2002 级，北京 100038）

摘要：本文对比分析汪立三《蓝花花》、《涛声》两首风格迥异的钢琴曲，这两首乐曲无论是在节奏、节拍、速度、力度与音色等方面都有着许多异同。从中看出汪立三先生是一位一直在进行不断探索钢琴音乐创作的作曲家。他的创作对于八十年代的钢琴音乐创作是具有开创性意义的。

关键词：汪立三　蓝花花　东山魁夷画意　涛声　对比演奏

前 言

汪立三是我国当代一位值得重视的作曲家，多年来他一直以一位钢琴家的身份在努力从事钢琴音乐的创作，因此他创作的作品十分钢琴化。自 1953 年至今他先后共创作了 9 首钢琴曲，这些作品风格各异、个性鲜明。其中《蓝花花》和《东山魁夷画意》之《涛声》是他早期和后期创作中比较有代表性的两首乐曲。本文试图从对比分析这两首乐曲，看出汪立三是一位从始至终既追求浓郁的民族风格，同时在中国又属于较早探求新的作曲技法的作曲家，他的作品具有强烈的民族风格和时代气息，深入研究其创作对于我们学习理解和演奏他的作品将有所帮助。

第一部分 中国钢琴音乐发展的状况及作曲家简介

一、 中国钢琴音乐的发展状况

钢琴在中国开始传播不过百余年，相当于晚浪漫主义时期，中国钢琴音乐的发展经历了几番曲折而艰难的历程。1949 年前，中国钢琴曲创作数量很少，大多数作曲家一直主要沿用西方传统的大小调和声体系，风格也明显受古典乐派或早期浪漫乐派的影响。1949－1966 年，一些作曲家开始采用了一些典型的后期浪漫派、印象派和某些现代派风格的写法，体现在作品中常常是用民族特色的音调与西方大小调和声相结合。尽管在不少作曲家的创作实践过程中，已经逐渐开始注意到了对于和声民族化的探索，但他们的目的大多是为了削弱传统和声的功能性，使其符合中国民族音乐的风格。这期间汪立三先生于 1953 年创作的钢琴曲《蓝花花》就是用这种创作手法写成的。1966－1978 年“文革”时期，主要是钢琴为样板戏伴奏和以革命历史歌曲为题材改编成的钢琴曲为主。“文革”结束后，音乐界开始十分重视民族民间音乐的整理和研究，于是就促进了民族风格的和声语言的探讨，这时中国钢琴的创作风格才真正开始走向多样。改革开放后的社会趋势导致了艺术观念和技法的更新和变化，部分作曲家在创作手法上也更为大胆 、自由。这时期汪立三先生的创作是特别值得重视的。尤其是作品《东山魁夷画意》，在意境上、技法上所表现出的新意是十分显著的。在几十年中国钢琴发展的历程中，汪立三先生在钢琴音乐创作方面也是通过一步一步艰苦的探索才形成了自己独特的创作风格。

二. 作曲家简介

汪立三先生祖籍四川省犍为县，1933 年 3 月 24 日出生于湖北省武汉市一个书香门第的家庭。1937 年抗日战争爆发后，他随家迁居四川成都，并在那里的教会学校接受基础教育。这期间培养了他对西方文化，特别是音乐、美术等文学艺术的爱好。1948 年他考入四川省立艺术专科学校音乐科学习钢琴，1951 年，报考上海音乐学院作曲系、钢琴系，以优异的成绩入学。入学后，他选择了作曲系，先后师从桑桐、丁善德等教授及一些苏联专家。1953 年他所创作的钢琴曲《蓝花花》表现了他突出的创作才能，并引起了音乐界的瞩目。1957 年他又以《小奏鸣曲》获上海音乐学院钢琴曲创作比赛一等奖。1957 年春为了响应“百花齐放、百家争鸣”的方针，他与刘施伍、蒋祖馨联名在人民音乐上发表了题为

《论对星海同志一些交响作品的评价问题》，文章发表后引起了音乐界强烈的反响。同年，在全国性的“反右”斗争中，他被错误地定为“汪立三反党小集团的头头”，受到了不公正的组织处理。1959 年，汪立三被送往黑龙江的北大荒进行劳动改造，安排在佳木斯合江农垦局文工团工作。在那里他除参加农垦劳动外，在演出中他既弹伴奏又拉提琴，工作很积极。在这期间，他仍不放弃对艺术的执着追求，先后创作了歌曲《北大荒的姑娘》、舞蹈音乐《跳鹿》等作品。1967 年他被调入哈尔滨艺术学院音乐系，并创作了钢琴、民乐与朗诵《非战鼓》，钢琴曲《我们走在大路上》，小歌剧《游乡》等作品。不久“文革”爆发，他不仅不能进行音乐创作，有一段时间还被迫下乡插队务农，直到党的“十一届”三中全会之后，汪立三被错定为“右派”的问题才得到改正。

1979 年，他应邀参加了第四次全国文艺界代表大会和第三届全国音乐家代表大会，并当选为中国音乐家协会理事，中国音乐家协会黑龙江分会常务理事。1985 年汪立三先生被选为中国音乐家协会常务理事，后又被选为中国音乐家协会黑龙江分会主席、黑龙江省文联副主席。1986 年他被任命为哈尔滨师范大学艺术学院院长，并晋升教授。

这期间他的音乐创作热情高涨，先后创作了许多钢琴曲，其中有《兄妹开荒》（1977）、《叙事曲—游击队歌》（1977）、组曲《东山魁夷画意》（1979）、《李贺诗两首—（梦天）、（秦王饮酒）》（1980）、《二人转的回忆》（1981），前奏曲集《他山集》（1981）等。《他山集》被认为是中国当代音乐创作中一部复调作品的代表作。

三．创作风格的主要特点

1. 乐观主义的个性：虽然汪立三先生生活道路曲折，特别是在他精力最旺盛的青年时期历经坎坷，致使他长期不可能把主要精力投入自己的创作活动。但他仍然保持着爽朗的性格，乐观的心态，一直保持着中国的文人精神。他曾说过：“一个文化人，一个知识分子，境遇的变迁不足为奇，换个角度想这也是对一个人很好的锻练。人生道路上要面对许多客观情况，纵使你有与命运相斗之勇，也终有力所不及之处。故要积极面对一切，决不使自己枉过一生。”正是由于他的这些经历反过来给了他生活的磨练、意志的考验和不同寻常的艺术积累。这些都凝结在他富于创造性的钢琴作品中，使他的作品充满了丰富的想象及强烈的情

感，使人感受到了他对艺术的执着追求。例如在他许多作品里像《涛声》，《兄妹开荒》，《二人转的回忆》等，最终的结尾大多是圆满的，善良、正直的人们最终能战胜重重困难，到达理想的彼岸，使作品充满了一种乐观向上的精神。

2. 民族性：民族音乐是汪立三先生创作的源泉，在他的作品中无论是内容还是形式，都表现出强烈的民族精神和东方色彩。他创作的许多作品的素材都来源于中国民间歌曲，例《蓝花花》、《兄妹开荒》等作品，通过对于这些传统民间音乐的研究，使他在创作作品时积累了许多宝贵的经验。其次他在创作中还有意识地去表现中国的传统文化，例：《他山集》的第一首《书法与琴韵》就表现了传统文化中的书法艺术和古琴艺术。然后通过对民间调式的研究探讨，使他对调式的运用有了更大的灵活性。汪立三先生主张："在横向调式关系上，转调要自然，同时又不落俗套要出人意外"，在乐曲《蓝花花》中他就多次使用了横向关系上的突然转调，这种转调难度大，但听觉冲击力强，十分适于表现复杂的情感及跌宕起伏的情绪，使音乐在不同色彩的调式上得到表现；同时他又强调"在纵向调式关系上，在一定条件下调性的多重结合。"在《涛声》中他多次运用多调平行进行，加强了音乐的混合色彩。在汪立三先生的创作中一直能找到两个坚实的立足点，那就是民族音乐传统的立足点与中国传统文化精神的立足点。[1]汪先生曾说过："我对那些舶来品总是想通过创作去探索其与民族音乐结合的可能性。"

3. 标题性

标题性是中国钢琴曲的一大特点，也是中国人欣赏、审美与接受心理的习惯。中国音乐的标题在表现人的心理与情感方面，常常富于抽象性和预示性，中国的传统艺术对标题的使用常常是"似与不似之间"，标题对于欣赏者只是作为一种提示、暗示，所有对存在的典型形象的塑造目的正是为了体现那存在于标题背后人的深刻的精神世界。[2]

而汪立三先生正是继承发展了这种中国人欣赏、审美的习惯，在他的作品中几乎每首乐曲都有自己的标题和符合这些标题的丰富生动的形象，主要是想把乐曲中言犹未尽的意思表达出来，使它与音乐相辅相成。即使作为无标题的小奏鸣曲，也在各个章节中加上了能概括其音乐形象的文字标题。而且在《东山魁夷画意》和《他山集》中不仅有标题还有题诗，这是借鉴了国画中题款的作法，通

过文学语言帮助人们去理解作品和作者的意图，使音乐成为流动的文学，丰富人们的想象。

4. 情感与理性

在汪立三先生的创作中，几十年来他经历虽然坎坷，却始终保持着自己的创作个性，那就是奇异恣肆的想象、浓烈的情感和富有哲理性的思绪。这其中想象往往又凭借某种形象，形象的表达有时可以达到逼真的程度，但他从不停留在形态描绘的层面上，而又贯注了强烈的情感因素，同时还闪耀着理性之光[3]。这在他这两首作品中更为突出，例如《蓝花花》，他从一首简单的民歌中，想象出人物内心从幸福到悲痛、愤怒的情感变化，并将这种情感注入到他的音乐中。在《涛声》这首作品中，通过一幅海景赋予了更多的联想，表达了中国古代一个带有传奇色彩的故事，又由此引起了动人的想象。他的音乐个性就是在对各种社会生活的深切理解和体验中产生的。

第二部分 《蓝花花》、《涛声》两首作品创作技法与演奏诠释的对比分析

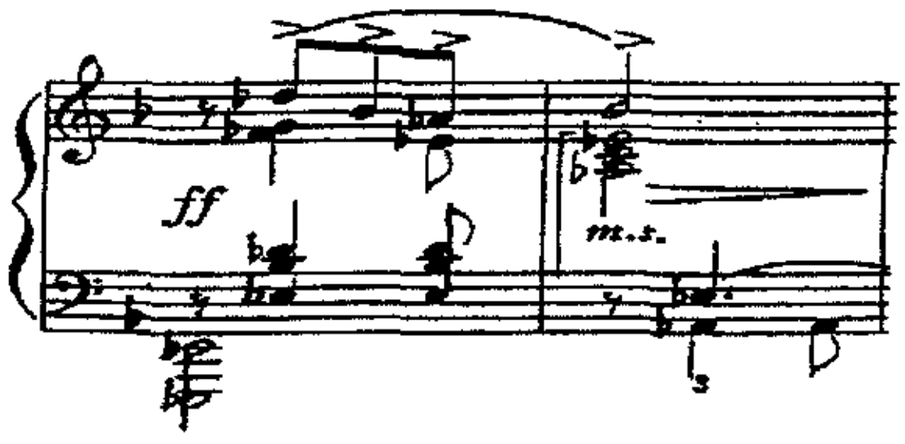
一．从创作技法方面对比分析这两首乐曲

《蓝花花》是汪立三先生在学生时期的作品，创作于 1953 年，当时他是一年级的学生，师从于桑桐，刚开始学和声还没有上作曲主课。只是由于当时学校提倡学民歌，鼓励自由创作，于是就写下了这首乐曲，这首乐曲表现出了他突出的创作才能。此曲后来广泛留传全国，走向世界，几十年来一直是许多钢琴家的演奏曲目和音乐院校的教材。这首乐曲以陕北民歌《蓝花花》作为创作构思的基本素材，以民歌的曲调为基础，曲式属于非套曲结构—主题变奏曲式，运用变奏性的手法创作而成。（注：汪立三作品的曲式大致可以分为两大类：一类是套曲结构例《小奏鸣曲》、《他山集》等，另一类是非套曲结构例《梦天》、《叙事曲—游击对歌》等）但作曲家并不是简单地去套用西方这种传统形式，而是根据民歌叙述的内容作为对原曲调进行变奏的依据，对全曲做出了全新大胆的构思，将这首作品写成一首抒情性和悲剧性的叙事曲。

在创作风格上此曲受到古典乐派和浪漫乐派的影响，在作曲技法上基本沿袭了老一辈的作曲手法，即在五声性的旋律上配置大小调和声，此曲旋律使用了民族调式 d 羽调式，伴奏织体则采用的是西洋调式 d 小调。但在调式的写法中也有

他一定的创新意识，例：第 29 小节在调式上直接由 g 羽调式转入 c 羽调式，而第 32 小节又由 c 羽调式直接转入 ^{b}e 羽调式，这三种调式都是羽调式，由于调性的不同使人感到音乐色彩的变化。从这几次转调中表面上看起来觉得调式与调式之间关系很远，但听起来却觉得转调进行得很自然，并不因为调关系远而产生转调的生硬感。在和声的运用上，这首作品大部分还是采用传统和声，其中也运用了一些当时其他作曲家不太敢用的不协和的和声。例如：第 35 小节将调式中的宫音与变宫音同时放在一个和弦之内产生不协和的效果，反映出他一定的创新意识（见谱例 1）。

谱例 1



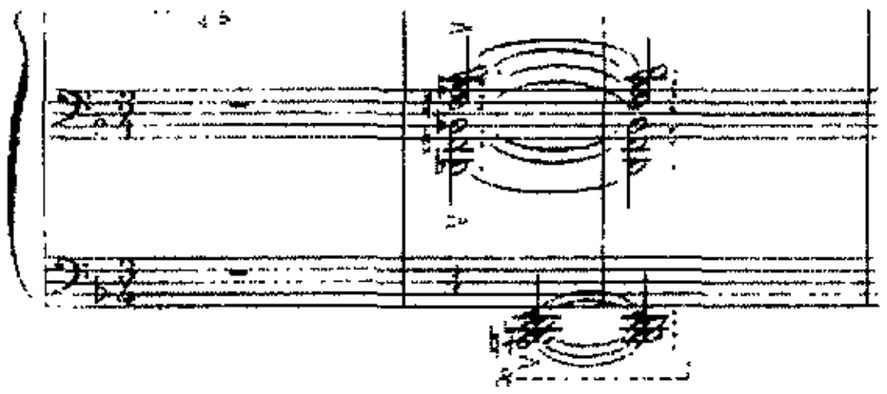
再例如第 40 小节中的第 2 拍将宫与变宫，徵与变徵两对不协和音程叠置起来，借助两个小二度音程的碰撞，以达到模仿人叹息声调的效果，具有悲剧色彩[4]。

《东山魁夷画意》是汪先生于 1979 年创作的，那年东山魁夷先生在北京开画展，汪先生因经济窘迫，未能前去参观。他是在《人民画报》上看到了这几幅画，这些画强烈地感染了汪先生，于是产生了创作冲动。最初他并未打算写成组曲，但写完《冬花》后，一发不可收拾，就接着写了《森林秋装》、《湖》和《涛声》，才构成了一部四个乐章的套曲。这部作品的创作标志着汪立三先生创作风格的新发展。《涛声》是此曲的第四乐章，也是此组曲中分量最重要的一首。此曲以其内涵之深，意境之远，手法之新颖引入注目，被誉为是中国钢琴音乐在新时期的第一个里程碑[5]。东山先生这幅维美主义的作品虽表现涛声，但画面却文静、平和并不惊心动魄，作品寓动于静，追求的是一种和谐之美，这是日本民族的传统风格。而曲作者没有拘泥于画面而是着重从东山魁夷先生的绘画中获取灵感，去表现一种新的意境以及曲作者自己的感受。作者想借大海的辽阔和波涛的汹涌来表现鉴真大师为事业奋斗的顽强斗志和博大胸怀，因此作品除了保留对波

涛的形象塑造外，还明确出现了具有鲜明中国风格的鉴真主题，并将此作为主要形象首先显示出来，从而使作者的意图更为突出。同时，他还加进了表现寺庙里晨钟暮鼓的音响作为鉴真主题的背景，使作品带有一定的宗教色彩。《东山魁夷画意》这首作品的题材为套曲结构，《涛声》是其中一首。这部作品的每个乐章作者均加上了文字性的标题，还在每个乐章附了一首作者自写的题诗，显然曲作者是采取了中国标题性的手法进行创作的。

此曲的作曲技法与和声语气，织体写法已摆脱了古典浪漫乐派的传统风格，而是受西方印象派作曲家的启发，大胆创新却又富有哲理性因而又不同于印象派。在调式上，《涛声》以个性鲜明的日本传统五声都节调式为基本调式，虽属五声调式，但与中国五声调式不同的是，这一调式中有两个小二度音程，其调式色彩与欧洲自然小调接近。作者正是借助它的独特色彩来体现音乐中的日本风格。同时作者又注意到不同调性的色彩变化，运用了多次多调平行进行，及不同调性、旋律的重叠形成了复调性的不协和音响。在强烈的不协和音响中迸射出奇光异彩，创造出一个崇高的精神境界。例如第 32 小节是两个主要主题的不同调性的叠置：高声部的主题在 F 大调上，中声部的主题在 A 大调上，再加上一掠而过的第三声部。在和声语言的写法上作者运用了大量的不协和音程，以及四、五、八度混置和弦及泛音效果的和弦和音块等非功能性和声。例如第 2 小节的低声部，模仿雄浑的钟鼓声是采用泛音列和音块的创作手法写成，“这震撼心脾的音响是任何正常和弦无法产生出的艺术效果。”[6]这既是钟鼓之声的描绘，更是宏大气魄的写照（见谱例 2）。

谱例 2



二． 从弹奏要点上对比分析这两首乐曲

（一）对《蓝花花》这首乐曲进行详细的音乐分析

《蓝花花》是一首由陕北传统民歌改编而成的钢琴曲，以纯朴生动、犀利有力的语言热情歌颂了一位封建时代的叛逆女性—“蓝花花”，她美丽善良却被强行嫁给地主周家，但她并不甘心于这种命运的安排，并私自与情人逃跑。此曲揭露了封建社会买卖婚姻对妇女的迫害与摧残，同时歌颂了蓝花花为了追求自由、幸福而勇敢与旧的封建势力作斗争，并冲破封建礼教的束缚。原歌曲采用了分节歌的形式和叙事的手法，由上下两个乐句组成。曲作者以这首民歌的曲调作为基础，运用变奏性的手法进行创作，将这首作品创作成一首抒情性和悲剧性的叙事曲。

此曲的曲式结构为三段体结构，

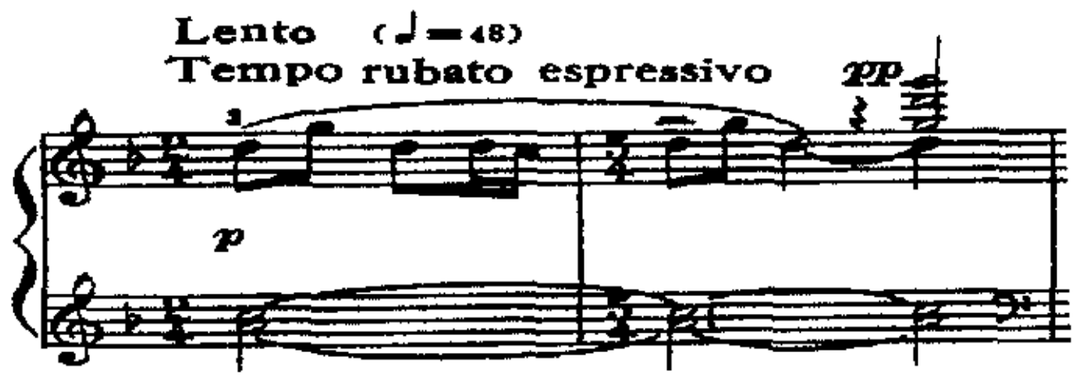
第一部分	第二部分	第三部分
主题＋变奏Ⅰ	变奏Ⅱ＋变奏Ⅲ	变奏Ⅳ＋尾声
（1—8　9—16）	（17—44　45—61）	（62—74　75—88）

第一部分：主题　Lento 慢板

主题由四个小乐句构成，左手钢琴伴奏织体配以简单的和声，生动地描绘了蓝花花那美丽、善良的形象及对爱情美好的向往。

弹奏要领：在弹奏旋律时注意慢慢地细心体会琢磨，心里要有对美妙声音的追求，可将手指放平些，用指端的肉垫弹奏，塑造好旋律线，音与音之间要做好重量的转移，使之歌唱。第 2 小节最高声部出现了两个休止符及一个二分音符，在这里可理解为前面旋律的呼应好似是模拟人的假声唱法（见谱例 3）。第 6 小节左手的琶音节奏要紧凑，琶音可提前一点奏出，最后一个音与右手的双音对齐。第 7 小节最后一个十六分音符(弱拍上的不协和音)标记的保持音，准确细致地表现了歌唱的语气。

谱例 3



变奏Ⅰ：Andantino 小行板

速度比主题稍快一些。旋律在前四小节未做改动，后四小节音区提高了八度，音色显得更加清亮，同时旋律变为和弦织体，加强了旋律的厚度，以达到宽广而丰满的效果。第 13 小节第一拍最后一个音，出现一个小二度音程，给旋律增添了一丝奇异的色彩。左手的伴奏声部前四小节由双音变为切分节奏，增加了乐曲的弹性和动力，同时在中声部还增加了一条副旋律。后四小节的伴奏改为弱起、波浪式的短琶音音型更增添了音乐的流动性。

弹奏要领：弹奏上应注意大和弦的旋律音要明确深刻饱满，伴奏声部分为两个声部，低声部的切分音要准确，音量弱，且要有弹性，中声部副旋律的双音要连贯，使人感受到一条旋律线。短琶音式的伴奏声部使音乐更富有流动性，弹奏时注意弱起节奏的特点，重音应放在第一个音符上，大指应有控制，不要太突出。这一变奏在由疏而密的节奏和由弱渐强的力度变化中，情绪逐渐活跃起来。同时在变奏Ⅰ中，速度上可稍做伸缩处理，例如第 11 小节的 Poco accel(加快)，可以根据旋律线条的动势弹奏出节奏的伸缩处理。

第二部分：变奏ⅡPiu moss 更加活跃的

速度加快，情绪更加活跃。第 17—24 小节旋律变为左手，旋律由主旋律演变而来，好似是在描写蓝花花的情哥哥的形象，此旋律分为两个乐句，以级进手法创作而成，使旋律富于动感并显示出矛盾冲突。右手伴奏声部为弱起的半分解音型，同时每两个十六分音符的第一个音，又形成了一条与主旋律相对应的副旋律。从第 25—28 小节旋律又转到右手，由八度大和弦构成旋律，虽然只是前 8 小节的模仿，但是增加了旋律的浓度，同时调式也有所改变，由 d 羽—g 羽。左手伴奏是富于流动性的弱起短琶音音型。从第 29—31 小节旋律再次在 c 羽调式上进行模进，第 32—34 小节调式又突然转入 be 羽。随着调式的不断调整，乐曲也逐渐进入高潮。从第 32 小节开始伴奏织体变为十分简洁的双音，右手旋律也由丰满的八度和弦变为空八度。第 33 小节开始出现了四个声部：高声部为主旋律，低声部的根音再一次运用了切分这种节奏，中声部则形成了一条与主旋律相呼应的副旋律。在第 33 小节第二拍还运用了一个不协和的小二度音程，表现了主人公的心潮起伏和内心的焦躁不安，情绪也随之进入高潮。第 35 小节开始运用了强有力的下行音调，左手伴以切分节奏，好似模仿人叹息的声调，具有悲剧

色彩，反映出作曲家一定的创新意识。

弹奏要领：第 17—31 小节无论旋律在哪只手，伴奏音型要弹得连贯、清晰，腕部放松，手指要贴键，动作不要太大，控制音量。在弹奏前八小节时，右手大指的弹奏更要有控制的下键，不要淹没主旋律。第 28 小节左手弹奏的是类似于过门的一段旋律，应很有表情的把每个音弹好，并与后一小节右手的旋律衔接上。第 33 小节在速度上可以稍作加快处理，第 34 小节为渐慢。在弹奏四个声部的复调性音乐时，不应只考虑到高声部的主题及低声部的根音，还应注意中声部旋律的连贯和倾向性。这一变奏中有几次转调，离调的调性变化，增加了音乐的色彩变化。在演奏时演奏者心里首先应明确在哪里转调，从而做出相应的音乐变化。在速度处理上第 35 小节变为 Grave 严肃、庄重的 ，速度突然放慢， 目的是为了推出后面带有叹息声调的强音。第 37 小节音量突然弱下来好似轻声的叹息，之后音量逐渐弱下来，直到第 42 小节切分节奏再一次加快，目的是为了与第 44 小节速度衔接上。这几小节从速度到力度强烈的对比，以纵向的垂直和弦表现手法为辅，以横向进行的旋律表现为主，使叙事性产生了戏剧性的情节吸引力。

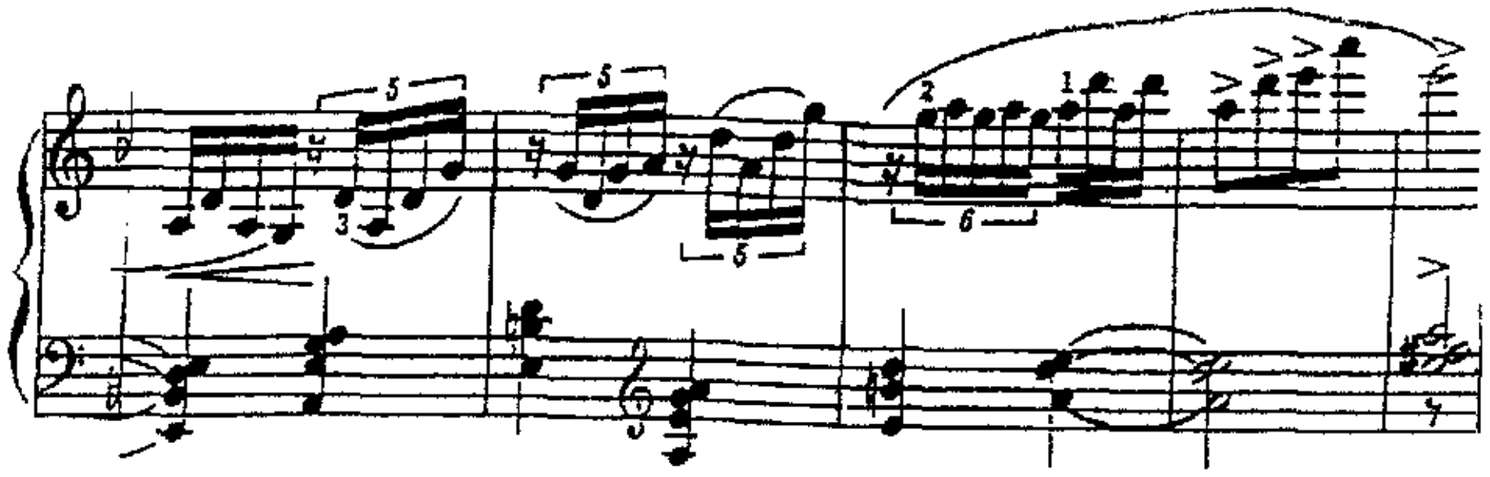
变奏III Agitato 激动地

全曲高潮部分，乐曲展开的幅度较大，旋律在右手，其中主题旋律是隐含在连续跑动的十六分音符中，左手伴奏配以下行双音音阶来衬托右手主题这种焦急不安、激动的情绪。这一变奏在节拍上有所变化，交替出现了 $\frac{2}{4}$—$\frac{3}{4}$—$\frac{2}{4}$—$\frac{3}{4}$ 的拍子，更加剧了音乐的戏剧冲突。第 47—49 小节是前三小节的上行四度模进。第 50 小节旋律变为弱起节奏，好似带有疑问式的上行音阶。第 51 小节是前一个小节再次上行四度模进。这八小节旋律一直以模进的方式由低音向高音区不断发展，使音乐达到了全曲高潮。第 52 小节从 sf 强音开始音阶式的旋律开始向下行发展，一大串音流从高处倾泻而出，逐步趋于平稳。第 57 小节音乐再一次由低音逐步推向高音区，节奏也变为脉动性的连音符，最终以五个强音结束在 e^3 上。

弹奏要领：这一段通过调式色彩的变化，戏剧性的冲突不断上升，表现了人物激动、惊慌、悲愤的变化，体现了蓝花花在封建礼教桎梏下失去爱情自由的愤恨和抗争。这一段中十六分音符的弹奏，既快速灵巧又富有内在活力，手腕从第一个音开始即随着旋律线条的起伏回转，运用腕部微小动作有伸有缩地控制指尖的力量，弹奏出尖锐而有弹性的音质。左手的双音可处理为跳音，短促而富有

弹性，衬托出旋律的躁动不安。第 57 小节开始旋律是由空拍带出来的，连音符要与左手的和弦衔接好，从弱到强积蓄力量，内心充满激情把音乐推向高潮，一气呵成（见谱例 4）。

谱例 4

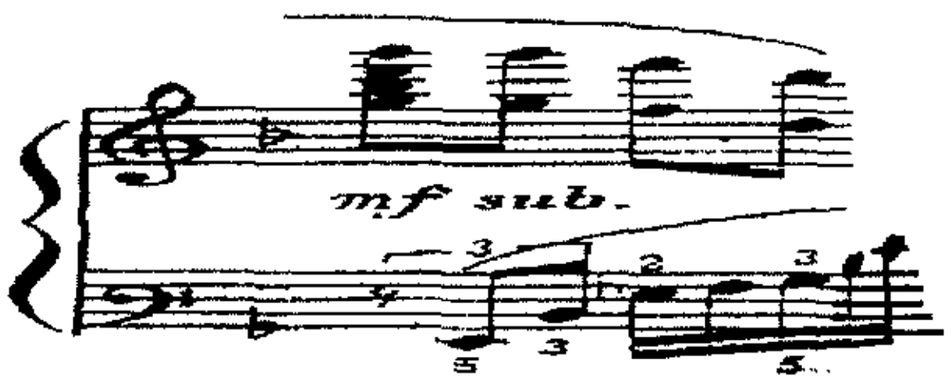


第三部分 变奏Ⅳ Appassionato 激情地

经过用疾速的快板表现出一番淋漓尽致的斗争，音乐很自然地引出了再现主题。这次的主题在情绪上比变奏Ⅰ更酣畅热烈，饱满得多。这是作者对蓝花花的反抗行为的歌颂。

弹奏要领：第 66 与 68 小节，节奏中附点的弹奏不要急，要把附点弹足拍子。这一变奏中弹奏和弦时手掌不能松懈，要有一定紧张度，使指尖能支撑住大臂下来的力量，同时和弦与和弦之间要连贯，运用腕部的动作把每个和弦衔接起来，注意要使高音部旋律从浓厚的和声音响中凸现出来。这一段大和弦的连奏要合理使用力气，在和弦弹下去以后，手臂和腕部很快地放松，否则就难以把连续的和弦弹得连贯而富于歌唱性。第 69 小节左手注意连续两个连音符与右手八分音符在节奏上的配合（见谱例 5）。

谱例 5



开始练时最好用计算处理的方法。例如：以 2 对 3 为例，首先找到 6 是 2 和 3 的最小公倍数，每数三下可安排一个二连音，每数两下可安排一个三连音的音，二连音和三连音借助数字 6 便可以分别找到在两种节奏交错时各自的时间位置和它们的时间序列了。先放慢速度练，待练熟后可恢复正常速度与前后小节速度协调一致。一定要注意不要因为为了弹准连音符的节奏而破坏了旋律的线条和连

贯性。第 70 小节在速度上可稍加快，第 71 小节回到原速。

结束段 molto espressivo 很有表情

再次引用了变奏 II 的扩充段落，那个带有悲剧色彩的下行音调，加剧了故事的悲剧色彩，使旋律的感情色彩更浓。第 78 小节左右手使用了同一个减三和弦，以三连音的形式推出一个 sf 强音后旋律转入左手，音量也随之开始渐弱。左手分为两个声部，中声部为主旋律，低声部的低音作为衬托，最终全曲在非常弱的具有中国民族特色的主和弦中结束。

弹奏要领：在弹奏时要控制好声部音量和音色的布局，在触键时要缓慢，采用轻而不虚，透而不重的触键方法，做出细微的内心情感变化。

此曲作曲手法简朴，表现感情却很深沉，为演奏提供了力度起伏，音色浓淡，节奏紧凑与松驰等表现手段运用的可能性。在弹奏时应根据旋律线条的动势作出触键的变化处理，弹奏出细致的音色变化及节奏的伸缩处理。速度的变化要予以恰当把握，随着音乐的进行，随时把自己融进去，将自己的情感宣泄融进整个乐曲之中。

（二）. 对《涛声》这首作品进行详细的音乐分析

《涛声》是汪立三先生创作的《东山魁夷画意》钢琴曲中的第四乐章。此曲以古代的内容，现代的手法创造出这首全新的现代民族风格。全曲以宽广的音域，丰富的音色变化，强烈的力度对比，使作品充分发挥了钢琴的音响效果，是一首格调迥异的钢琴“交响音诗”。[7]这首作品描述了唐代鉴真法师不畏艰难险阻，六次东渡，最后在日本的奈良市建造了唐招提寺这段富于传奇色彩的历史史实，全曲深刻的音乐内涵全部包含于所题的诗中：

古老的唐招提寺啊，

我遥想

一远航者的精诚，

似闻无风海浪，

化入暮鼓晨钟。

此曲的曲式结构：

第一部分	第二部分		第三部分		第四部分		第五部分
鉴真主题	渡海主题	连接段落	渡海主题	连接段落	渡海主题	华彩和鉴真主题	登殿主题
（1-17）	（18-31）	（32-38）	（39-56）	（57-76）	（77-103）	（104-112）	（113-127）

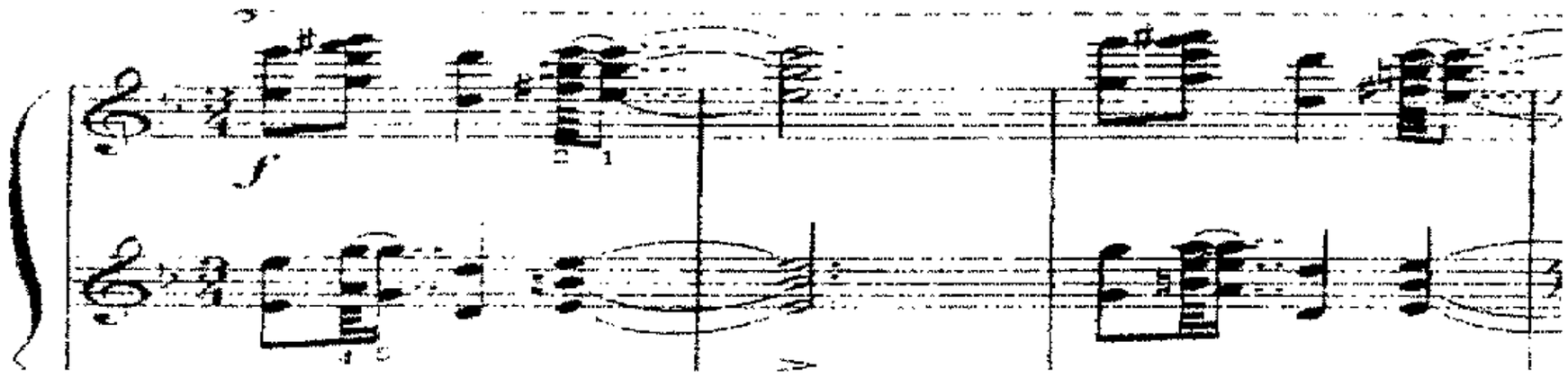
鉴真主题的素材来源于中国佛教音乐曲调《目莲救母》，它代表了鉴真庄严、神圣、高贵的音乐形象，这一主题的音域跨度很大，从大字组 A—小字四组 b，在全曲中凡出现鉴真的主题均伴随着低音区模拟的钟声：建立在 B 音上的泛音和弦。例：在第 2 小节，第 14 小节，第 37 小节和第 60 小节的低声部，这个和弦使得鉴真和尚的音乐形象更具有庄严神圣的艺术感染力。

第一部分

鉴真主题：Maestoso 庄严宏伟的

第 1—17 小节这一段的乐曲性格很器乐化，以极为缓慢的速度开始，主题由双手很响亮的八度和弦形式显现出来。其中第一拍的后半拍是在具有中国民族特色的四五度音程叠置的和弦中加入了一个小二度，音响色彩十分奇异，让人余味无穷（见谱例 6）。

谱例 6

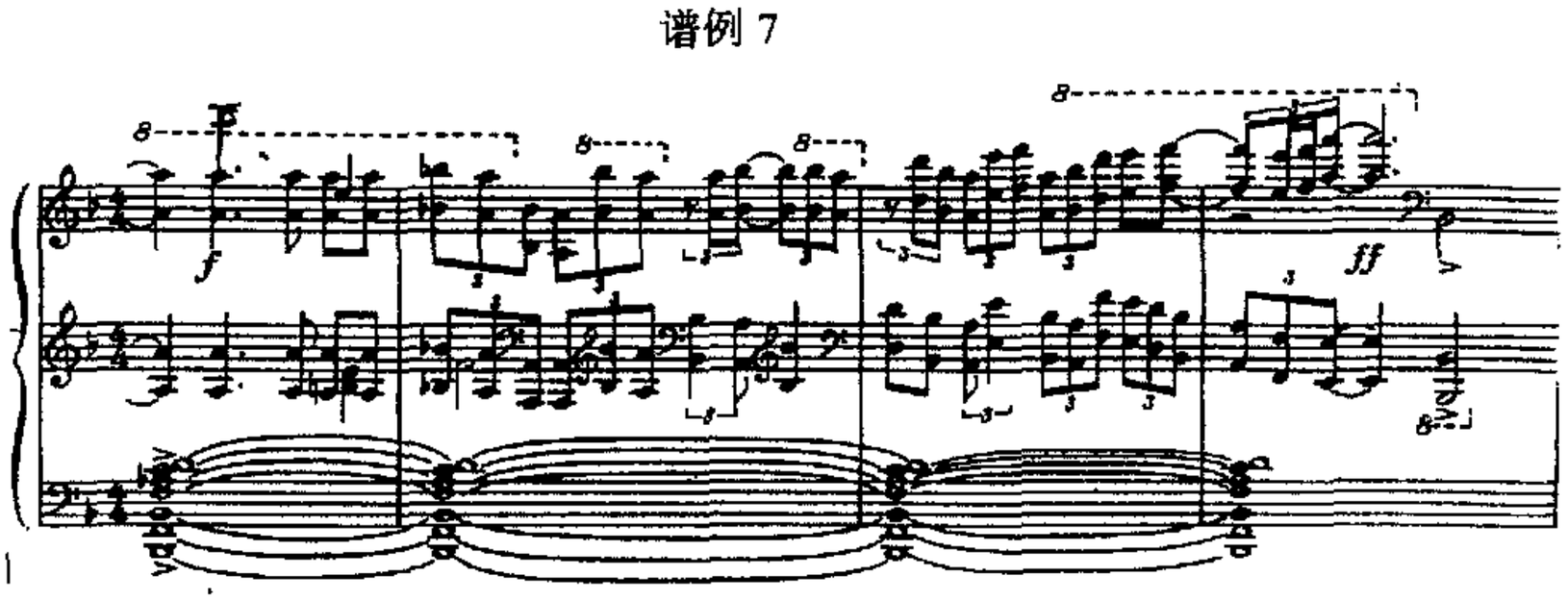


前四小节共使用了四次六十四分音符的后附点节奏，弹奏效果类似滑音，这个特殊的节奏在经过变型后在全曲多次出现，给人印象十分深刻，增添了乐曲的神秘感。第 4 小节的节拍变为$\frac{4}{4}$拍，在浑厚的钟声衬托下，旋律以空八度的形式以很弱的音量奏响，仿佛是从遥远的地方传来，由远及近，与前四小节的强音形成鲜明的对比，从第 6 小节开始节拍也随之不断发生变化，由$\frac{3}{4}-\frac{2}{4}-\frac{3}{4}-\frac{2}{4}$（交替

拍子)。速度从第 12 小节开始逐渐加快，左右手分别以强有力的八度用三连音的节奏型奏出一个具有日本民族特色的主旋律。这一段由静到动地启动使先后出现的各音由宽逐渐到紧，造成一股猛烈气势，把音乐推向高潮。

弹奏要领：这一段的弹奏要注意把握正确速度不能急，以营造出一种庄严肃穆的神圣气氛，第 1 小节与第 3 小节的 4 个滑音演奏时句子宁短勿长，但又须把每个音交代清楚，高音区的八度和弦演奏时须一触即发，力量通畅，发挥钢琴高音区晶莹剔透、金属般的声音，此段的弱奏应多用指端的肉垫部分，下键缓慢，要轻轻的抚摸琴键，从而给以人清、高、淡、远的意境，以达到一种回响，遥远而神秘的效果。低音区的长和弦可以用中踏板进行延留，让人感受到钟声的保满、浑厚，富有共鸣，以烘托出宏伟、肃穆的音响效果。第 10 小节最后一拍由 PP 缓慢开始，出现一连串由低音区到高音区具有日本民族调式色彩的旋律（见谱例 7)。在弹奏双八度时需要手腕灵活，手掌做好八度架子的协调动作，要求触键敏锐有弹性，使发音明亮清脆又有光彩，弹奏这段音乐时要一气呵成，从很弱开始为达到 ff 强音积蓄力量，内心充满激情，勇往直前地冲向高潮。

谱例 7



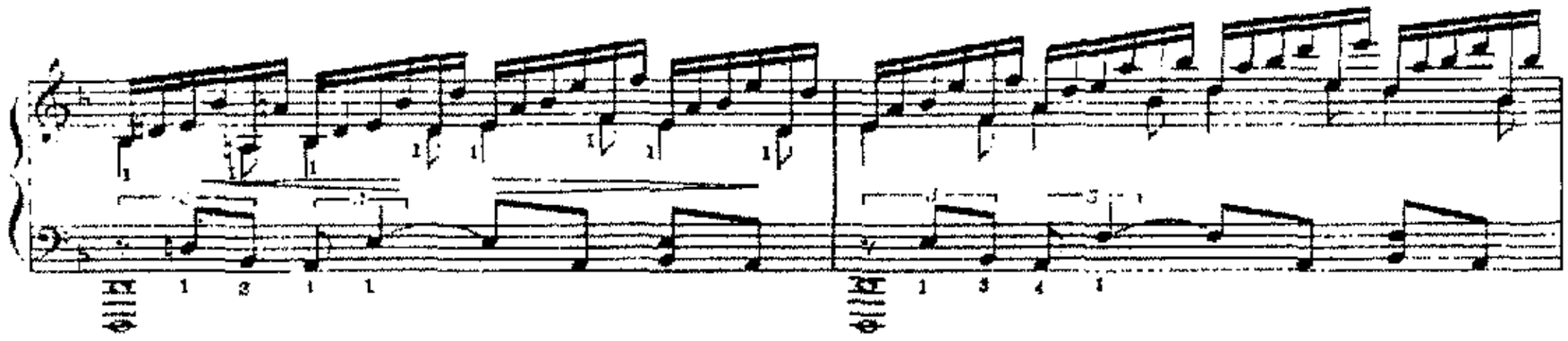
第二部分：

渡海主题 Agitato 激动地，焦急地

第 18—31 小节为渡海主题，此音乐材料在全曲中共出现了三次，且一次比一次激动，生动地描绘出一幅鉴真和尚历经千难万险不屈不挠地与汹涌的海浪博斗的画面，渡海主题在急速的节奏与不间断的力度变化中表现着生与死的对抗[8]第 18—19 小节是两小节引子，左手的三连音音型应适当突出，右手以十六分音符六连音的音型作为伴奏声部，音量很弱，表现了一种焦急、激动、不安的情绪。这两小节表面听上去很平静，其实仅仅是对人物内心激动的掩盖，随着音乐的发展，这种激动的情绪好似暴风雨来临之前，海面之下的暗涌，不断集聚着力量。

第 20 小节开始第二主题出现，这一主题采用了四个声部的复调性写法，旋律是具有鲜明的日本民族特色的五声调式，这种调式主要分为两种：吕旋与律旋，律旋又分为阳旋“2 4 5 6 1”阴旋“3 4 6 7 i ”，《涛声》的这段音乐选用的就是以上这种调式。这段旋律是建立在 F 音上的，由右手大指来演奏，高声部的六连音只是一种背景音乐，此隐伏旋律出现后，左手中声部的三连音音型也随之变为陪衬声部，低声部以八度的形式奏出一个持续的根音，十六分音符的六连音与三连音的伴奏织体好似一股激流持续转动着，发出轰轰的效果（见谱例 8）。第 26—31 小节是前面旋律的重复，只是左手的伴奏声部由单音变为八度和弦，浓厚的八度低音使主题更加激昂热烈。

谱例 8

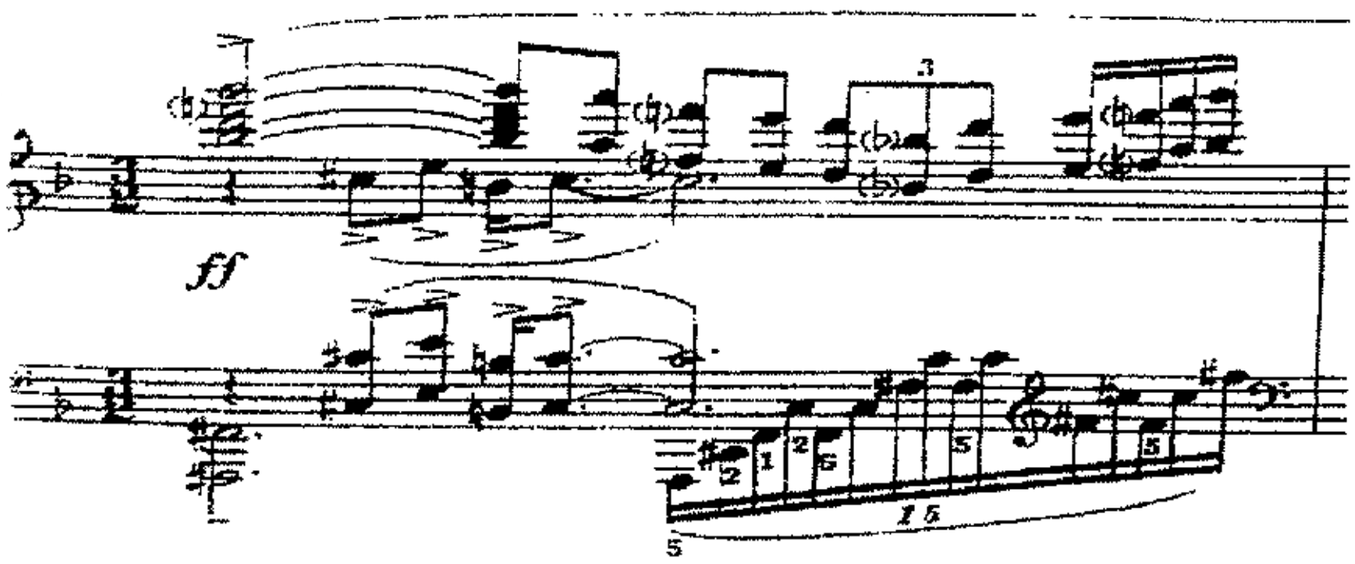


弹奏要领：演奏这段音乐时，主要应注意的是四个声部如何去弹奏，首先旋律是用拇指弹奏，要放松，触键应厚实些，在力度上要与高声部伴奏拉开距离，分清层次，其次高声部十六分音符的六连音每个音要连贯，作为一种背景音乐只需贴键，轻拂琴键，随着旋律起伏而起伏。中声部左手的三连音音型，尤其是切分节奏的强音要适当突出，以表现出大海的波浪起伏。低声部的根音可采用踏板延留。在弹奏四个声部时须采用不同的触键方式，不同指尖力量的控制，从而使每个声部都能旋律化。第 26 小节开始，右手改变为激烈的八度、刚毅有力的三连音音型，正是这种变化把乐曲推向一个高潮，好似威严的力量与斗争的激情。在左手弹奏八度和弦时要注意触键果断深厚，毫不软弱，结合大臂的重量将手指稳稳地立于琴键，演奏时速度快而不匆忙，要立足于坚实，切忌把它变为一种快速八度和弦的炫耀。

连接段落

第 32—38 小节目的是为了再一次推出情绪更加激烈的渡海主题。第 32—34 小节使用了不同调旋律的叠置，有强烈的戏剧效果（见谱例 9）。

谱例 9



例：高声部在一个降号调上，采用了第 16、17 小节的素材，只是节奏稍有变化；中声部在三个升号调上由左右手共同完成，右手为单音，左手为八度，采用了乐曲一开始的鉴真主题材素材；低声部也在三个升号调上，以分解琶音 15 连音为手段，迂回向高音区逐渐发展，情绪激烈，紧张生动的描绘了汹涌奔腾的海浪，一掠而过。第 35 小节为自由拍子，左右手相互交替，在三个升号调上由同向变为反向有一种伸展开的感觉，节奏由松到紧，音量逐渐加强，最终落在第 36 小节第一拍的 sfz 强音上。第 37 小节又一次响起具有振悍力的钟声，通过这种淋漓尽致地宣泄把音乐再推向高潮。第 38 小节音量突弱下来，出现了两拍渡海主题的影子之后嘎然停止，音响突然的休止并不意味着音乐的停顿，相反使音乐更加扣人心弦。

弹奏要领：在弹奏这一段时首先要考虑到第 32—37 小节性格各异三个声部的独立性，演奏时特别要注意的是复调多声部的因素，双手分别扮演不同的角色，表现出不同风格的主题。头脑里首先要认清楚应用不同的触键方法，使音色有所区分，进而表现它们之间性格的差异。第 32、33 小节弹奏难点是复合节奏。第 35 小节左右手交替，既要注意双手力量的传递与接收，又要注意横向的线条感觉。第 36 小节的强音下键要刚劲有力，节奏要紧凑，休止符必须停足，好似屏息酝酿情绪的突变，踏板可由第 37 小节的钟声一直延留第 38 小节结束。

第三部分：

第二次渡海主题

从第 39—56 小节是第一次渡海主题的扩充，第 39—47 小节由 P 进入，前 8 小节频繁的模进共进行了四次远关系转调分别为：第 39 小节为一个降号的都节调式，第 40 小节是第 39 小节上方增四度的模进，建立在五个升号调上，第 41

—44 小节又回到在一个降号调上模进，第 45—46 小节是建立在五个降号调上的模进。 此段左手伴奏的音型变为 ，这一更加具有动感、不稳定的节奏，节奏上的变化使旋律更为激动，营造出一幅波涛翻滚的背景。这一段落的模进一个个地接踵而来，造成一种紧张对峙的气氛，好像每一次转调都使音乐进入一个新的阶段。第 48—50 小节三小节为一个小单位，又进行了以二度为单位的两次模进。第 51—53 是在一个升号调上的模进，第 54—55 是在三个升号调上的模进，左手音型在节奏上也发生了改变，出现了新的音乐形式，由单音的三连音音型变为一连串自上而下慷慨激昂的平行八度，以排山倒海之势推向暴风雨般的高潮，值得注意的是第 51—53 小节右手是在一个升号调上展开主题，而左手仍然是模仿前一乐句在一个降号调上的弹奏。第 54—57 小节右手是在三个升号调上，而左手转到 C 调上，这种左右手不在同一个调性上的结合，使音乐更具戏剧性，情绪更加冲动、激烈、不可遏制，力度也更强。与此同时作曲家在这 9 小节中多次改变节拍，由 $\frac{3}{4}$—$\frac{4}{4}$—$\frac{2}{4}$— $\frac{4}{4}$—$\frac{2}{4}$—$\frac{4}{4}$，这种交替变幻的节奏律动把人引入了一种暴风雨来临前的极度恐慌中。

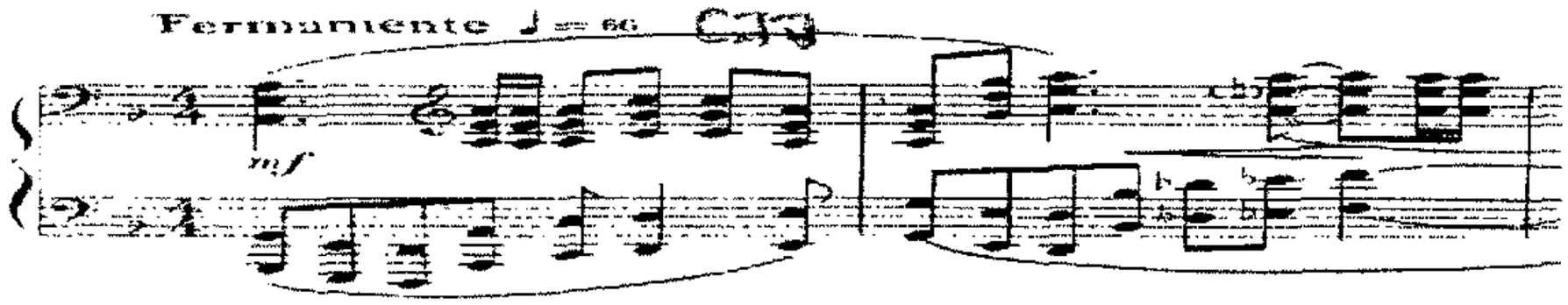
弹奏要领：在弹奏这一段落时，首先注意每一个小乐句的力度予以适当变化以显示出起伏，从而形成以组为单位的小弧线，同时旋律被层层模进向更高音区发展，速度也更为紧凑。每一句、每一次转调都应该能听到呼吸，使音乐时起时伏、时高时低，就像大海的波涛一浪高过一浪。左手下行八度的弹奏好似一种不可阻挡的冲击力量，毫不畏惧冲击那敢于阴挡他的任何力量，要积蓄全身的力量，把这一连串八度音弹出气势。这一段的音乐使人眼前联想出一幅画面：一位远行高僧乘着一叶小舟，在电闪雷鸣，狂风掀起巨浪地海面上苦苦挣扎着[9]。

连接段落

第 57—76 小节这一段整体的音量与前段形成鲜明对比，开始从 mp 进入，给人以一种空旷感。第 57 小节为两个相同音的附点节奏，第一个三十二分音符很短促，马上落在后面附点四分音符上，这种节奏型在第 61 小节又模仿出现了一次，好像是在彷徨，又像是在疑问。紧接着第 58 小节的节奏是前面节奏的变型，重音仍是落在后面八分附点音符上，这个节奏型重复了两次，而后第 62 小节又是第 58 小节的变化重复。在这寂静的几小节中突然第 60 小节又一次响起深

厚的钟声，与前后小节又一次形成了鲜明的对比，这段音乐好似陷入了沉思，可一时又理不出一个完整的思绪，就像一个人在海上漂泊，由然而生一种彷徨失落感。 第 65 小节 Fermamente 坚定果断地，第 65—68 小节右手主题响起了中国佛教音乐，以四、五度叠置和弦为创作手段，在此和声效果已冲淡，达到一种在空旷厅堂中的混合效果（见谱例 10）。第 69—76 小节左手主要节奏型由前面的后附点节奏演变为三连音，这种音型既清柔又神秘，晶莹透明的音色构成了一种遥远的音响，使人想到好似来自天外宇宙的声音，造成了一种安静的气氛好像恶势力虽第一次退缩，但并没有完全失败，它在稍加喘息之后还将以更凶猛的势头扑过来。

谱例 10



弹奏要领：这一段的弹奏要注意的是触键方法，此处音乐要求朦胧、柔和，故手臂应十分松驰，手腕能够自如的运动，手指轻柔的触键，下键缓慢，节奏准确，做出细微的内心感情变化，以表现非现实的神秘气氛。还值得注意的是附点节奏毫无疑问是这一段很重要的一个表现方面，对于整个气氛的表达所起的作用极为明显。在弹奏时首先应强调附点的尖锐性，不应有丝毫的松散，弹奏时要保持节奏的紧张度，手臂的重量应送到手指，使手指非常贴键地弹奏。

第三部分：

第三次渡海主题 Agitato 激动地

从第 77－103 小节是最紧张、最激烈的一次，结合了前两次主题的音乐素材并加以补充而成。其中第 77、78 小节是 18 小节的扩充模仿，第 79、80 小节是第 19 小节的扩充模仿，这也预示了这一次渡海的条件可能会更艰辛与险峻。第 81—86 小节为一个大乐句，是前面第 20—23 小节的模仿扩充，左手三连音的伴奏仍保持在原来的调式上（一个降号调）而右手隐伏的旋律声部却由原来的调转入一个三个降号的调式上，这种左、右手同时处在相差二度关系上不同调性上的创作手法是十分大胆新奇的，在听觉上给人一种新颖的音响效果。第 87—91

小节是第 26—31 小节的变化延伸，右手的主旋律又回到一个降号调上，左手在原来的基础上将单音变为八度，这在音响效果上为后面全曲的大高潮做了重要铺垫。从第 92—103 以两小节为一个单位，进行了一系列的远关系调模进。这其中第 94—95 小节前两拍是建立在一个降号调上的五声音阶下行，第 95 小节后两拍至第 96 小节右手旋律调式没再改变，左手转为六个降号调上的五声音阶，第 97—98 小节双手同时转入一个升号调上，第 99—100 小节再一次模进转入三个降号调上，第 101—102 小节右手又转入三个升号调，左手转入两个降号调上的五声音阶，最终 103 小节的第一拍左右手同时结束在 D 音上。

弹奏要领：这一段频繁进行的半音关系的转调模进，音量由 p-- f—ff—fff，音域不断升高节奏也越来越紧凑，左手响亮的八度似一大串音流涌动，倾浑而出，自高处直流而下，在不断加强的力度推动下，犹如唐代著名书法家怀素的狂草艺术任性而不可抑制，给人一种气冲云霄大无畏的精神，形成了全曲最为强烈、最集中、力度最大、情绪起伏最剧烈的地方。这一段的弹奏难点与前两次渡海主题相似，只是情绪要为激动，气氛更为紧张，力度也更为强烈。演奏时要注意在跑动的音阶琶音里更要赋予音乐明晰的旋律性和深刻的思想性，在不同调性、调式的交替运用时要强调色彩的对比，加强意境的表达。但是无论在情绪上、内容上有多大变化，脉搏的律动将始终按照它的基本规律跳动，演奏时力求沉稳而富有起伏，把握正确的速度，动作不能着急，不能简单地注意力度上的对比，更要注重内在的深刻表现。

连接段落

第 104—112 小节共包括三个小部分，其中第 104—105 小节是延续了前面渡海主题的素材，音量上在两个小节内很快由 fff 过渡到 P，这仿佛是风暴过后的余波，让人意犹未尽。第 106 是一个自由拍子，建立在 D 宫调式基础上，出现了一个具有中国民族色彩的五声音阶华彩乐句，仿佛鉴真和尚最终冲破了一切艰难险阻，战胜了困难，胜利到达理想的彼岸，一扫前面的阴霾，迎来了一片光明和希望。天空中仿佛出现了吉祥的云彩五光十色，给人以恬静、安逸、圣洁的气氛。第 107 小节 Placido 平静地 再现出现了安静、祥和的鉴真主题的素材并伴随着钟声，象征着一种功德圆满，大功告成。

弹奏要领：演奏此华彩段时要注意左右手自然协调地配合，要像一只手的

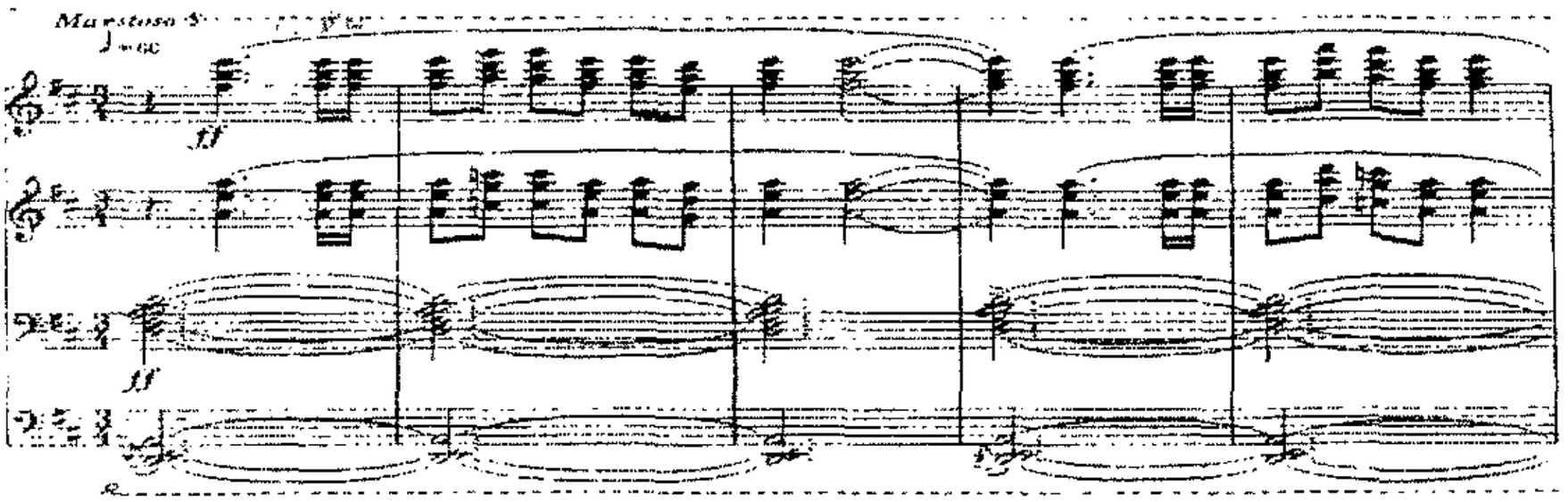
连奏，平均而轻巧；就像用古筝拨弦似的动作，欢快的情绪浸透了每一个音符。此华彩乐段结束在一个 ff 力度的强音上，最后结束音 G 可稍长，利用踏板直到声音渐渐消失，从而自然地引出下面的主题。在演奏鉴真主题素材时要轻佛琴键，触键缓慢，音符时值要尽量保持够拍，让声音在空中回荡，给人以一种虚无缥缈的奇妙音响色彩。第 111—112 小节左右手节奏音符完全相同，共同齐奏演奏时切勿匆忙，应自然舒展，缓缓地拉开全曲高潮的序幕。

第五部分：

登殿主题 Maestoso 庄严宏伟地

从第 113—结束是全曲最高潮，此主题素材来源于佛教音乐“登宝殿”，左、右手节奏型完全相同。左右手的旋律与第 65—67 小节完全相同。作者采取四、五、八度混置的和弦在高音区平行奏出鉴真的主题，产生清脆明亮的泛音效果，下方低音谱号在 D 宫调上奏出，好似鼓声的效果，与上声部交相辉映，模仿钟声不规则的泛音列惟妙惟肖[10]（见谱例 11）。这一段象征着唐招提寺的建成，钟鼓齐鸣，普天同庆，佛光普照，灿烂辉煌。鉴真和尚在众人的前呼后拥下一步登上庄严肃穆的殿堂。

谱例 11



弹奏要领：演奏此段时手臂力量要极其通畅，掌关节支撑异常牢固，触键后手臂立即放松，让琴弦发出最大共鸣。

此曲作者在创作过程中运用了宽广的音域，丰富的音色变化，强烈的力度对比，使作品充分发挥了钢琴音乐的交响性，我们在弹奏这首乐曲时应把握住激昂与松滞的节奏律动，刚劲，浓郁与神秘朦胧的音色对比，浑厚、沉重与清脆、飘逸的力度对置，快速变化节拍的自然衔接以及对乐曲多变的情绪理解和表现以及对全曲整体的把握。

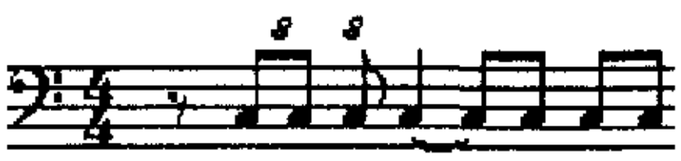
（三）小节

从以上的分析可以看出这两首乐曲无论是在节奏、节拍、速度、力度与音色等方面都有着许多异同。

1、节奏与节拍

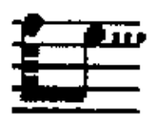
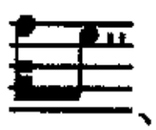
两首作品在节奏上都运用了许多生动、复杂的节奏与不规则、不对称的复合节奏形式，节奏极为灵活，变化多端。

切分节奏在这两首乐曲中都被多次使用。例：《蓝花花》第 9 小节开始左手的伴奏音型： 及第 25 小节左手的伴奏音型： 多次切分节奏的运用，增加了旋律的弹性和动力，使蓝花花的形象更活泼，充满朝气，也更具有反抗精神。而在《涛声》中多次切分节奏伴奏音型的运用则给人以更宽广，更浑厚，天人合一，人类大同的感览。例：



连音符在这两首作品中也占有很重要的位置，例《蓝花花》的第 69 小节、第 78 小节各采用了一次三连音，这种连音符的运用强化了曲调的语气，丰富了乐曲的节奏；第 57－59 小节连续运用了三次五连音，一次六连音，都是由低音区逐渐向高音区发展，这种脉动性的节奏由疏而密，再加上力度上由弱渐强的变化使情绪逐渐激动起来，既有很强的推动力，又很潇洒自如。在《涛声》中从第 13－17 小节连续使用了三连音，以及在渡海主题中第 18 小节左手变化三连音的使用，这是音乐创作中表现大海的常用手法，而右手大篇幅的六连音又描绘了一幅波浪翻滚，时高时低的画面，这些连音符的运用丰富了乐曲的音乐形象，加强了曲调的语气，给人以无限遐想。第 32、33 小节低声部使用了十五连音，有一掠而过的感觉，生动地描绘了险恶的风浪，在弹奏时如何与右手节奏对准，是一个弹奏的难点。首先应按计算处理法，分析出左右手复节奏每个音出现的时间顺序，之后，用感觉处理法按统一的节奏速度，分手练习演奏左右手分别担负的节奏型，待熟练之后，再将独立进行的两种节奏型凭借演奏者对统一节拍速度的正确感觉重叠起来，就可以游刃有余地演奏出这两小节了。

在《涛声》中还有一种节奏型也很重要，那就是在乐曲开始鉴真主题中类似

装饰音的后附点节奏，它在乐曲中不断变化，发展成为乐思发展的依据。例在第1小节为  ，在第107小节  、第36小节 中节奏逐渐变缓，以及第58小节 、第69小节 是前面节奏的变型，在弹奏这种节奏时应好似装饰音的倚音一带而过，但又不完全是装饰音的奏法，附点在这里的运用恰到好处，好似在向自己提问，很神秘、耐人寻味。

这两首作品在拍子上变化也比较频繁，例：《蓝花花》第1小节为$\frac{2}{4}$拍，紧接着第2小节变为$\frac{5}{4}$拍，第3小节又回到$\frac{2}{4}$拍。在第82—84小节重复出现一次。

而在《涛声》中节拍的变化更为频繁，例第6小节为$\frac{3}{4}$拍，第7小节为$\frac{2}{4}$拍，第8小节为$\frac{3}{4}$拍，第9小节为$\frac{2}{4}$拍，第10小节为$\frac{3}{4}$拍，第11小节为$\frac{4}{4}$拍。在第59—62小节及第107—110小节又出现了两次每个小节都变化一次的拍子的现象。这种快速变化的节拍将音乐表现得忽快忽慢，变化无穷，给人以动荡不安，心潮起伏的感觉。在弹奏时对这些节奏、节拍的各种复杂变化要能自由驾驭与控制，才能对乐曲有一个整体的把握。

2、速度变化：

这两首乐曲在速度上都有六次的变化。

例《涛声》第1—12小节 Maestoso ♩=46；第18—64小节 Agitato ♩=88；第65—76小节 Fermamente ♩=46；第77—1064小节 Agitato ♩=88；第107—111小节 Placido ♩=46；第112—结束 Maestoso ♩=66；速度变化幅度绝对值是42。

《蓝花花》第1—8小节为 Lento ♩=48；第9—16小节 Andantion ♩=72；第17—34小节 Pium ♩=80；第35—43小节 Grave ♩=48；第44—61小节 Agitato ♩=126；第62—结束 Appassinato ♩=96 速度变化幅度绝对值是78，比《涛声》速度幅度略宽些。在弹奏这两首乐曲时，应严格按乐谱的速度标记演奏，如某一段落达不到标记的速度，其它段落的速度要按比例做出相应的调

整，从而使乐曲的整体速度统一，轮廓更加清晰。

《蓝花花》这首作品的在速度方面还有许多处 rubato（伸缩处理），自由速度是情感展开过程中一个自由的微妙变化，在乐谱上标记出来是浪漫主义乐派的一个很有特色风格特征。在弹奏这种节拍时，应象挂在绳索上的物体摆动一般，有比率的放宽或紧缩，不要突快、突慢把拍子的律动打破了。要弹好弹性节拍还需多听、多想、多细心体会，养成良好的乐感，获得灵敏的悟性才能把弹性节拍处理恰当，过分地、夸张地滥用弹性节拍有可能弄巧成拙，破坏了音乐的进行与内在联系。本曲共出现了七次自由速度的标记。例如：第 11 小节 poco accel 加快，第 13 小节 a tempo 回原速；第 14 小节 poco rit 渐慢，第 15 小节 a tempo 回原速等等。而《涛声》较少有节奏的伸缩处理，全曲共有 2 次节奏的加快与渐慢，分别在 12 小节 accel 加快及第 112 小节 allargando 渐慢、 渐强。《涛声》的其余速度相对严谨，不能随便忽快忽慢，应当忠实地按乐谱上所注明的时值弹奏，要把每一个音符的时值弹足、弹准确。

3. 力度变化：

力度在这两首乐曲中的变化也是有很大差异的。例：《蓝花花》的力度幅度由较弱(P)—很强（ff），其中（ff）出现了两次。通常是通过渐强后有强音，渐弱而后有弱音。而《涛声》这首作品力度幅度比《蓝花花》要大一些，由很弱(pp)一极强（fff），其中（ff）出现 7 次，（sfz）2 次，（fff）一次，音响力度强度与对比都要比《蓝花花》夸张许多，通常不通过渐强而突然出现一个强音，强之后又突然变弱，强弱对比十分强烈，经常给人出人意外的特殊效果。但是在弹奏时这些变化与强音到底需要做到什么程度，是每个演奏者自己需要考虑的问题，弹奏时既要鲜明，又要恰当，避免过分，切忌夸张，掌握好风格限度与分寸感觉。

4. 音色与触键

音色问题比力度、速度要抽象复杂得多，速度可以从节拍器的标记计算；力度可以从作曲家在乐谱上标记的力度符号对比体会，而音色只能根据演奏者的听觉做细致的感觉，再用文字语言叙述出来。《蓝花花》这首作品在音色上主要是以柔和优美歌唱的旋律线与富有弹性的、清脆的快速音群，以及宏亮饱满、铿锵深沉的和弦形成对比。例如：主题是一首婉转动人优美的民歌，因此弹奏时需应臂膀、手腕、手指互相配合，臂膀自然而松弛地向指尖送力，手腕要柔韧而有

弹性，掌关节与手指一、二关节共同承受臂膀的重量并成为手指发力点，要很有控制，发音时用指端部的肉垫弹奏，深且慢地触键，甚至慢慢地把琴键压到底部，随着音符的变化，重心的转移手指贴着键盘从一个指头自然地不留缝隙地交移到另一个指头，这样才能弹奏出柔和、细腻、圆润的音色。在当乐曲的主题由单音变为饱满连贯的大和弦时，这时的指触应从柔和到坚定，加强音色的变幻与渲染，触键应以指尖为主，从肩到肘腕都要放松，重量集中于指尖，要建立前紧后松的感觉，同时在整齐弹出所有的和弦音的基础上，突出小指旋律声部，下键速度应缓慢，下键后立刻放松。在乐曲变奏III中以快速跑动的十六分音符为主，因此音色要求清脆、清晰富有弹性，相应的触键要以敏感的指尖为主，尤其是靠前的第一关节作为触键的主要部位，触键要快，指尖要轻，手腕保持放松，指触要均匀，颗粒清楚。

《涛声》这首作品的音色是庄严肃穆、气势宏伟的音响效果与纯静透明、朦胧的音色形成对比。在弹奏乐曲第一主题鉴真主题时，风格类似印象派的风格，给人以时而神秘遥不可及，时而辉煌灿烂，庄严肃穆，时而又朦胧如烟，因此触键部位避免过分靠近指尖，要多用手指肉厚的部位，指触的角度避免垂直触击，要多用勾、摸、抓等接近水平的方式，触键不能猛烈，不要把键过分压到底。在弹奏第二主题渡海主题时，音响效果如汹涌奔腾的涛声，气势宏伟，庄严肃穆，弹奏时掌关节、指关节必须支撑好，肘部和腕部共同作为动作轴心，手腕小臂为一个整体。触键应果断深厚，毫不软弱，指尖力量集中，结合大臂的重量将手指稳稳的立于琴键。在这里旋律、背景、持续音不论各自在哪个音区或位置上出现都要保持它们独自的音色特征，层次应分明，同时每个小节还应做出渐强渐弱的起伏变化，好似汹涌的波涛上下翻滚跌荡起伏。

5、八度弹奏的区别

八度与八度和弦是这两首乐曲弹奏的共同难点。《蓝花花》的八度和弦是主题的扩展，使主题音色更深刻、更饱满，因此在弹奏时主要应考虑和弦与和弦之间旋律的连贯。在每个大和弦中旋律音一定要明确，线条要清晰，尤其注意选择指法，运用腕部柔顺的动作把每个和弦很好地衔接起来，和弦音之间要有良好而均匀的音响关系。

《涛声》八度与八度和弦音响上追求的是洪亮的和弦，一种气势宏伟、威

严，如排山倒海般的音响效果。因此触键应果断，有深度，手掌决不能松懈，要有一定紧张度，结合大臂的重量，指尖能支撑上臂下来的力量，稳稳的立于琴键。同时还应注意手腕与手掌的协调，在左右手共同弹奏八度时，音量上应相对均衡，指尖力量集中，奏出钢琴乐器空旷回响的音质。

三．结论

通过对汪立三先生《涛声》、《蓝花花》这两首风格迥异的乐曲的对比分析，我们可以看出作者这两首作品在创作思路、作曲技法和演奏要求上都有许多异同：从创作思路上，作者的这两首乐曲都是在用钢琴这一西洋乐器向人们讲述着两个东方的故事：《蓝花花》注重的是故事本身的戏剧性情节，而《涛声》则更注重故事所展现的东方民族情结，让人们更多领悟到的则是一种雄厚的、博大的、东方民族精神的交融所产生的震憾力。 从作曲技法方面来看，《涛声》比《蓝花花》技法更娴熟、更大胆，更有创新，使用了大量的不协和和弦以及多种调式的重叠，使作品和声的民族化更为突出，具有强烈的时代气息。从钢琴演奏方面看，这两首作品从节奏、节拍、速度、力度、音色与弹奏方法上，《涛声》比《蓝花花》要复杂多变，对比的幅度以及音响变化的幅度也更加明显，从而给于演奏者以更大的表现空间。

因此我认为汪立三先生是一位一直在进行不断探索钢琴音乐创作的作曲家，他的早期创作基本受西方古典乐派和早期浪漫派的影响，创作手法相对传统。随着他创作的逐步成熟，他的后期作品摆脱了古典浪漫乐派的传统风格，明显受西方印象派作曲家的启发，大胆尝试了许多西方新的作曲技法，逐步发展、创新了自己的创作风格。但他的创作从始至终都保持着许多一脉相承的共性：

第一是鲜明的民族精神和浓郁的民族风格，在运用外来音乐语汇的同时进行民族化的探索；

第二是敢于创新，敢于突破传统，即使是在他学生时期就大胆地运用了当时其他作曲家不敢使用的不协和的和声及调性变化；

第三，在他的作品中，善于运用复杂的节奏、多变的速度以及强烈的力度对比，即使是一首很简单的民歌，他也能把伴奏织体的音型变化得十分复杂，速度和力度的对比幅度十分强烈，以此来追求钢琴音响的丰富变化；

第四，在他的创作中善于运用复调的思维方式，作品的纵横线条错落有致，使音乐达到了多层面的立体效果。

汪先生曾说过的一句话：“今天在世界艺术正走向一个多元化的时代，音乐也不例外。在这个多元化的时代里，我们中国现代作曲家应以民族性与现代性的结合而独树一帜，走向世界，大放异彩。”汪立三先生音乐创作的最终目的就是想通过创作去探索西方音乐与东方民族音乐结合的可能性，他实现了他的理想，他的作品确实独树一帜，大放异彩。

注释：

(1) (3) (7)《汪立三的钢琴创作》魏廷格著　载《人民音乐》1986 年第 10 期

(2)《中国钢琴文化之形成与发展》　卞萌著

(4)《试论汪立三的钢琴创作》　普方著　载《中国钢琴作品的分析与演奏》人民音乐出版社

(5)《朝华夕秀 乐坛一奇》　周柱铨　载《中国近现代音乐家传》（四）

(6)《探求新的美的境界》 魏廷格著　载《人民音乐》1982 年第 9 期

(8) (9)《声之韵》 罗薇著　载《人民音乐》 2003 年第 12 期

(10)《汪立三一为中国钢琴音乐开拓新境界》　汪毓和著　载《中国钢琴作品的分析与演奏》人民音乐出版社

《蓝花花》、《涛声》曲谱见后

致 谢

本论文是在首都师范大学音乐学院的莽璋副教授和马小红教授的精心指导下完成的，导师们的教诲令我受益终生。莽老师在课题研究方面所展示的对钢琴演奏的理论和优秀的技法，令我深深折服，为工作指明了方向。莽老师是博学而严格的老师，没有他的严格要求，我的学习不能有现在的进步。同时莽老师不局限我们的思维，使我们能最大可能的发挥每个人的能动性，同时又提醒我如何把握，使我没有迷失方向。希望我没有辜负老师的培养和期望。

马小红教授为我的论文提供了许多的指导和帮助，她的关怀让我感到温暖。她对钢琴艺术不懈的追求，对钢琴教学工作一丝不苟的精神是我学习的榜样。

作为在职的研究生，在做论文的同时，还要承担日常地教学工作。感谢幼儿师范学校的领导和音乐组的同事，他们为我分担了许多，我一直感到很庆幸能在这样一个团结的团队之中。特别感谢李娟老师对我的帮助和指导。感谢我同等学历班的同学齐萍萍、樊蓉、黄芳等同学的无私支持、帮助和有益的探讨使我受益非浅。

在我的论文修改期间，许多的老师给予了大力的支持。他们的名字难以一一叙述。

感谢首都师范大学研究生部的各位老师多年来的指导和帮助。感谢所有支持我的人，希望他们能满意我的这份答卷。

蓝　花　花

Lan Huahua, the Beautiful Girl

汪立三

Lento (♩=48)

Tempo rubato espressivo

pp

p

Andantino (♩=72)

p

mp

poco accel..

dolce a tempo

poco rit.

a tempo

Più mosso (♩=80)

Grave (♩=48)

molto accel.

rit.

ff

m.s.

calando

Agitato (♩=126)

ff

sf

Allargando

Appassionato (♩=96)

mp

mf

cresc.

mf sub.

molto accel.

molto espressivo

a tempo

rit.

a tempo

sf

dim.

mp

poco accel.

poco rit. *a tempo*

rit.

a tempo

pp

sotto voce

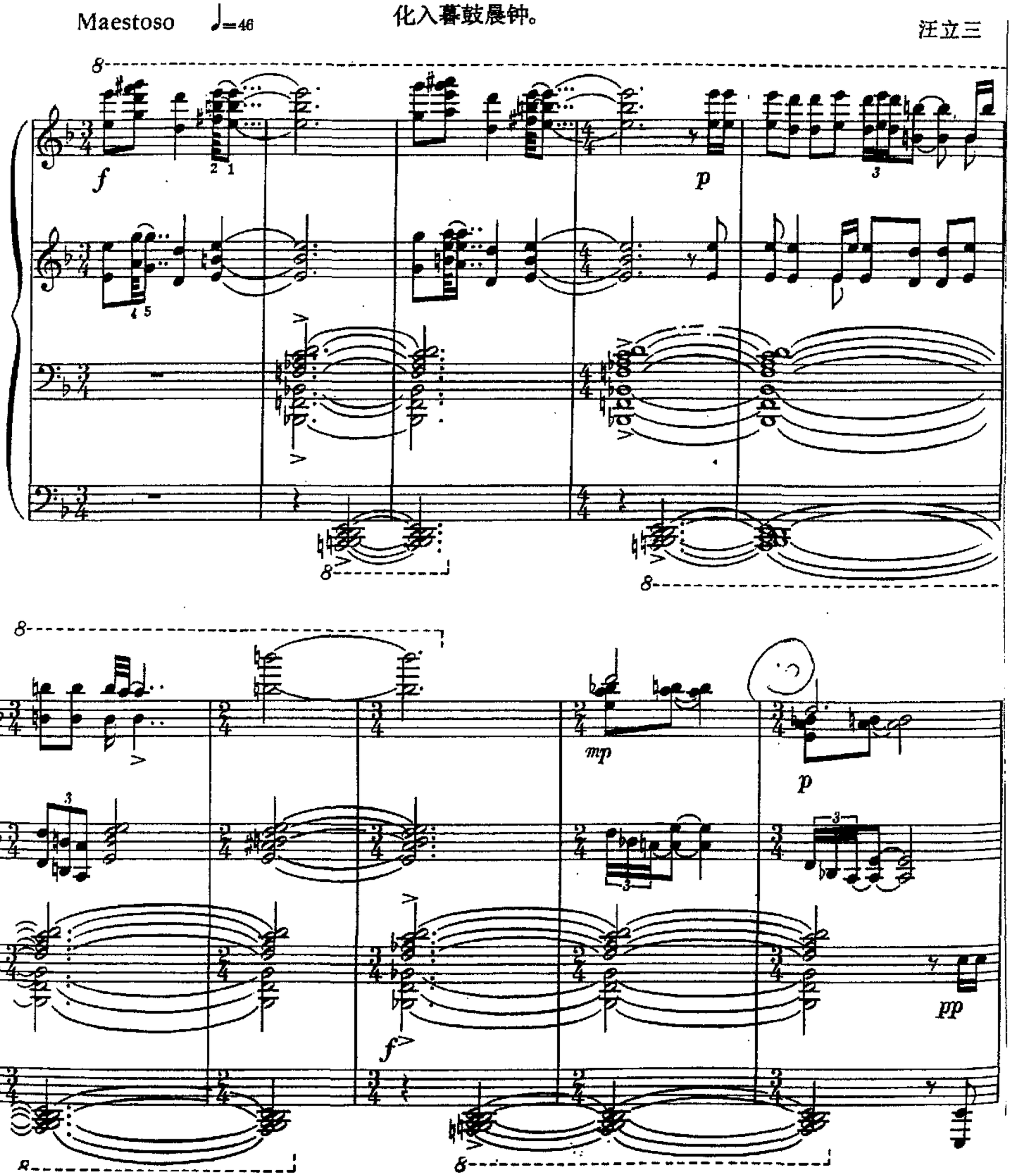
涛　　声

The Sound of Big Waves

古老的唐招提寺啊!
我遥想
一苇远航者的精诚,
似闻天风海浪
化入暮鼓晨钟。

汪立三

Maestoso ♩=46



accel.

f

ff

Agitato ♩=88

mf

f

ff

32

35

sfz

dim.

mp

8

8

38

p

Simile

sfz

sfz

37

dim.

f

f

f

8

8

8

sfz

3

3

60

marcato
mp

f

8

mp

65 Fermamente ♩= 66

mf

m.s.

rit.

p misterioso

3

3

3

8

5

2–5

3

2 2 4 2 4 3

Agitato ♩= 88

p

8

f

8

f

8

3 3

ff 3 3

97

8

3 3

f

3 3 3 3

8

3 3 3 3

8

3 3 3

ff

3 3 3 3

97 15

8

3 3 3 3 3

4

8

8

sfff

allargando

a tempo

Splendidezza

p

8 8

8 8 8 8 8 8

8 8 8 8 8 8

ff

placido ♩=46

p

m.s.

mp 8

p 8

mf

molto allargando

Maestoso 8

♩=66

ff

ff

8

8

3

3

3

8

8

8