

分类号: _____

学校代码: 10414 _____

密级: _____

学号: 2009010695 _____



江西师范大学

硕士研究生学位论文

琴键上敲响的“花鼓” ——瞿维《花鼓》与崔世光《花鼓》在 演奏艺术上的对比研究

The keys on the “flower drum”—Qu Wei “hub” and
Cui shiguang “hub” in the art of playing on the
contrast research

王乐乐

院 所: 音乐学院

导师姓名: 黄红辉教授

学科专业: 音乐学

研究方向: 钢琴表演与教学研究

二〇〇二年三月

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：

签字日期： 年 月 日

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解江西师范大学研究生院有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权江西师范大学研究生院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、缩印或扫描等复制手段保存、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：

导师签名：

签字日期： 年 月 日 签字日期： 年 月 日

摘 要

瞿维先生的钢琴曲《花鼓》以及崔世光先生的《花鼓》是两位作曲家吸收了大量的民族民间音乐元素并采用多种创作技法,创作出的两首具有浓厚中国民族风格的钢琴曲。1946年,瞿维先生创作了《花鼓》,反映了解放区人民的幸福生活,为之后的中国风格钢琴曲树立了典范。70年代末,崔世光先生揉和了山东的风俗文化,结合自身生活感悟,创作出了《山东风俗组曲》,《花鼓》取自组曲当中的第六首,作品呈现了一片锣鼓震天,欢歌笑语的热闹场面。

笔者将通过研究瞿维先生以及崔世光先生的艺术生涯以及他们的钢琴音乐作品,剖析两首《花鼓》的民族民间音乐元素以及在和声、体裁、旋律、调式等方面的创作特色,进而在理论上探索中国钢琴曲的民族的气质、神韵和文化内涵。使人们更好的认识和了解瞿维先生和崔世光先生以及他们的作品,剖析两首《花鼓》是如何将西方音乐理论与中国传统音乐结合在一起,进而探究中国钢琴艺术创作的发展之路,并结合当代中国钢琴音乐发展趋势,提出自己的认识和思考。

论文共包括五个部分:

第一部分:介绍作曲家瞿维与崔世光的生活、主要代表作品,以及两首《花鼓》创作的历史背景。

第二部分:分别阐述两首《花鼓》对方言、民歌、器乐、舞蹈等民族民间音乐元素的运用。

第三部分:从曲式、和声、节奏、旋律等方面对两首《花鼓》进行深入的音樂分析,并在演奏技法方面进行较详细的阐述。

第四部分:从四个方面对两首钢琴作品的特性进行对比分析,第一,在材料手法上的一致性与差异性;第二,在节奏上的相似性与多样性;第三,在曲式结构上的统一性与独特性;第四,在和声手法上的传统性与现代性;第五,在钢琴演奏上的刚劲性与柔韧性。

第五部分:从三个方面阐述研究瞿维先生的《花鼓》与崔世光先生的《花鼓》的现实意义与应用价值。

关键词: 钢琴 花鼓 民族风格 演奏分析

Abstract

"Qu Wei Piano Concerto" and "Mr Cui Shiguang's flower drum" is a two song composer, a large number of folk music elements of creative techniques, to create the two songs with a strong national style of Chinese piano music. In 1946, Mr. Qu Wei created the "flower drum", reflected Jiefang District people's happy life, for after the Chinese style piano has set a good example. At the end of the 70's, Cui Shiguang and Shandong culture, combined with their own understanding of life, the creation of "Shandong custom suite", "flower drum" from the suite of sixth songs, works present a gong and drum Zhentian, singing and lively scene.

The author through the study of Mr. Qu Wei and Mr. Cui Shiguang's artistic career and their piano music works, analysed two first "drum" folk music elements and in harmony, melody, style, mode and other aspects of the creation, then in theory exploration of Chinese piano music national character, charm and connotation of culture. Make people have a better knowledge and understanding of Mr. Qu Wei and Mr. Cui Shiguang and their works, analysis of the two song "flower drum" is how to combine the theory of western music and traditional Chinese music together, and then explore Chinese piano art development, combined with the contemporary Chinese piano music development trend, put forward their own understanding and thinking.

The paper consists of five parts:

The first chapter : introduces the composers Qu Wei and Cui Shiguang's life experiences and representative works, followed by the introduction of the two song "flower drum" creation era and the creation of different background.

The second chapter: respectively on two song "hub" of dialect, folk songs, instrumental music, dance and other folk music elements.

Chapter third: from the musical form, harmony, melody, rhythm and other aspects of the two song "flower drum" in-depth analysis of music, and playing techniques are discussed in detail.

Chapter fourth: from the four aspects of the two piano works characteristics were analyzed, the first, in the material practices on the consistency and differences; second, in the rhythm on the similarity and diversity; third, in the form structure of the unity and uniqueness; fourth, in the tradition of harmony and modernity.

Chapter fifth: from the three aspects of Mr Qu Wei's "hub" and Cui Shiguang's

hub" practical significance and application value.

Key words: piano drum ethnic style performance analysis

目 录

摘 要	I
Abstract.....	II
目 录.....	IV
引 言.....	1
1 作曲家与作品介绍	3
1. 1 瞿维、崔世光的生活经历及代表作品.....	3
1.1.1 瞿维.....	3
1.1.2 崔世光.....	4
1. 2 两首钢琴作品的创作背景.....	7
1.2.1 瞿维《花鼓》	7
1.2.2 崔世光《花鼓》	7
2 两首钢琴作品民族民间音乐元素的综合运用	9
2. 1 《花鼓》与方言的联系.....	10
2.1.1.与安徽方言的联系.....	10
2.1.2 与山东方言的联系.....	11
2. 2 《花鼓》与民歌的联系.....	12
2.2.1 对《凤阳花鼓》运用	12
2.2.2 对《茉莉花》的运用	14
2. 3 《花鼓》与民间器乐的联系.....	14
2.3.1 对打击乐的模仿.....	15
2.3.2 对弹拨乐器古筝的模仿	16
2. 4 《花鼓》与民间舞蹈的联系.....	17
2.4.1 淮北花鼓.....	17
2.4.2 山东花鼓.....	18
3 两首钢琴作品的曲式结构与演奏分析	20
3. 1 瞿维《花鼓》的曲式结构与演奏分析.....	20
3.1.1 曲式结构.....	20
3.1.2 演奏分析.....	25
3. 2 崔世光《花鼓》的曲式结构与演奏分析.....	29
3.2.1 曲式结构.....	29
3.2.2 演奏分析.....	32
4 两首钢琴作品的特性分析	36
4. 1 在材料手法上的一致性与差异性.....	36
4. 2 在节奏上的相似性与多样性.....	37
4. 3 在曲式结构上的统一性与独特性.....	37
4. 4 在和声手法上的传统性与现代性.....	38
4. 5 在演奏上的刚劲性与柔韧性.....	39
5 两首《花鼓》作品的现实意义与应用价值	41

5.1 反应了中国钢琴音乐作品的民族特性.....	41
5.2 对我国民族风格钢琴音乐的发展有较大的推动作用.....	41
5.3 对钢琴演奏及教学的启示.....	42
结 语	43
参考文献	45
附 录.....	46
致 谢.....	47
在校期间公开发表论文（著）及科研情况	48

引言

中国幅员辽阔，地大物博，民族民间音乐更是我国音乐文化中的瑰宝，其民间曲调丰富多样，音乐语言生动形象，民族色彩既浓郁也富有特性。许多作曲家都会根据民族民间音乐创作大量富有中国风格的钢琴作品。每首作品都具有优美的旋律，鲜明的节奏，丰富的和声以及鲜活的音乐形象。

1946 年，作曲家瞿维先生根据安徽民歌《凤阳花鼓》以及苏北民歌《茉莉花》创作了《花鼓》，作品反映出了中国人民在取得抗日战争和中国革命战争的胜利之后，解放区人民欢欣喜悦的心情。70 年代末，崔世光先生根据自身的生活感受以及山东的传统风俗文化创作了《山东风俗组曲》，其中《花鼓》为此组曲的第六首作品，体现出了山东的地域文化以及地方特色，音乐与文化之间相互吸收，相互渗透。这两首钢琴作品都具有浓厚的民族特色及个性，本文通过对瞿维先生的《花鼓》与崔世光先生的《花鼓》在创作背景，民族风格，演奏技法以及音乐分析等方面进行对比研究，希望能对演奏者在把握作品风格以及演奏技法方面提供一些帮助。

研究现状：

到目前为止，对于瞿维先生和崔世光先生的《花鼓》进行对比分析的研究中，暂无相关论著，分别对于两位作曲家的作品进行研究的论文及资料也非常有限，如：王焰 07 年刊登在《中国音乐学》的论文——崔世光《山东风俗组曲》研究，该文主要对《山东风俗组曲》内的六首作品进行曲式分析及音乐素材的研究。2007 年华中师范大学伏春迎的硕士毕业论文——崔世光钢琴作品《山东风俗组曲》研究。沈正春 05 年 6 月刊登在沈阳教育学院学报上的论文：根下有沃土 国色添奇葩——瞿维和他的钢琴曲《花鼓》，该文分析了曲作者如何借鉴和运用西方传统音乐创作技法，又注意从民间音乐中汲取丰富的养料等诸如此类的文章，但没有针对两首《花鼓》的创作特色及演奏艺术进行对比研究的专著及论文。

研究意义：

20 世纪初，钢琴被列入学学校教育，钢琴艺术开始在中华大地生根发芽。自 20 世纪 30 年代外籍音乐家齐尔品举办“征求有中国风味的钢琴曲”的比赛时起，具有中国民族风格的钢琴曲的创作开始了探索之路。上世纪 70 年代以后，随着我国文化方针的改变，音乐创作的蓬勃发展，产生了大量中国风格的钢琴曲。中国钢琴曲的演奏风格也体现出非常浓厚的民族性，它包含着丰实的内容，包含

着演奏家对我国音乐语言特点的体会,也包含着演奏者对民族的情感,以及对新风格的认识和掌握。在演奏中国民族风格的钢琴曲时要尤其注意能够体现出本民族的气质、神韵和文化内涵。

瞿维先生的《花鼓》以及崔世光先生的《花鼓》采用了中国民歌及民族乐器的主题音调,运用了西方的音乐理论和独特的创作技法来表现乐曲的内容。本论文通过分析作品的民族风格特点,阐述民族音乐特点,历史文化在中国钢琴作品创作中的具体应用,为进一步探索中国钢琴音乐民族化之路提供经验。

1 作曲家与作品介绍

1.1 瞿维、崔世光的生活经历及代表作品

1.1.1 瞿维

瞿维（1917—2002 年），中国现代作曲家。原名瞿世雄，1917 年 5 月 9 日出生于江苏常州，于 2002 年 5 月 20 日逝世。

1933 年—1935 年在上海新华艺术专科学校师范系学习。1935 年毕业以后，曾先后在上海和宜昌等地担任中小学音乐教师、美术教师。1938 年 5 月加入了中国共产党，用音乐开展了一系列抗日救亡运动，11 月加入了重庆中国电影制片厂合唱团，期间在合唱团担任钢琴伴奏。第二年 10 月应邀到陕西宜川第二战区民族革命艺术学院，担任音乐系主任，不久之后赴陕甘宁边区。

自 1940 年 2 月起，在延安鲁迅艺术学院音乐系担任教员，之后在该校担任音乐工作团研究科长，并出席了延安文艺座谈会。抗日战争胜利后，经过长途跋涉到达东北解放区，并参加了当地的地方政权建设，剿匪，土地改革等多项任务与工作，并组织参加了各种演出活动，期间身兼数职，如牡丹江鲁艺文工团副团长、哈尔滨东北音乐工作团副团长以及沈阳东北鲁迅艺术学院音乐系主任等。

1950 年 2 月起，曾先后为长春东北电影制片厂和北京中央新闻纪录电影制片厂的电影作曲，并主持开办中央电影局作曲训练班。1955 年 9 月份抵达苏联，并在莫斯科国立柴科夫斯基音乐学院作曲系进修 4 年。1959 年回国后，一直担任上海交响乐团的专职作曲。

1979 年以来，相继被评选为中国音乐家协会常务理事及副主席、音协上海分会副主席，全国文联委员。1981 年 10 月份担任上海交通大学音乐研究室主任，以及中国高等学校音乐教育学学会会长。

瞿维在中国是一位成就卓著、德高望重、影响深远的作曲家。瞿维曾在上海读书时，便已为钢琴演奏等专业打下了坚实的基础。在延安鲁艺时，通过对各种民族民间艺术的学习，以及对群众的深入了解，慢慢走上了创作之路；之后又到苏联去进修学习，使自己的有了非常明显的提升，并能够创作各种音乐体裁的作品，让自己在创作方面如鱼得水。

瞿维在 1946 年创作了钢琴曲《花鼓》，得到了广大人民的喜爱。1951 年与张鲁共同创作了电影《白毛女》的音乐，10 年后又创作了管弦乐幻想序曲《白毛女》，1974 年，又根据舞剧《白毛女》创作了管弦乐组曲《白毛女》，这些都表现了瞿维先生对同一题材以及对相同音乐材料的进一步深入研究与发挥。

瞿维在苏联进修学习时创作的主要作品有：管弦乐组曲《秧歌场景》、《G 大调弦乐四重奏》以及钢琴独奏曲《序曲二首》等，这些都是作者对以往生活经验的积累以及对民族民间音乐的搜集之后，才得以创作出来的，并在作品当中表现出了作者对专业创作技巧方面的磨练与提升。

进入 60 年代以来，瞿维前后创作了多首作品，如：室内乐合奏组曲《草原风光》、电影音乐《革命家庭管弦乐组曲》、《光辉的节日》、大合唱《油田颂》、交响诗《人民英雄纪念碑》、歌曲《工人阶级硬骨头》、《大学生之歌》、《心中的旗帜》等。这些作品都表现了作者精湛娴熟的创作技法，反映了作者对音乐的热爱，更能够表达出当时中国人民的生活状态与思想感情。尤其是交响诗《人民英雄纪念碑》和歌曲《工人阶级硬骨头》等，将祖国的现状及人民的斗志表现的淋漓尽致。

瞿维先生在音乐理论方面也有所建树，曾发表过 20 多篇较有影响的论文。此外，在 1981 年 9 月，曾代表中国音乐家到布达佩斯参加第 19 届国际音乐理事会，1983 年 9 月，再一次代表中国音乐家参加斯德哥尔摩的第 20 届音乐理事会。

1.1.2 崔世光

崔世光出生于 1948 年，他出生在东北的一个小城市，也就是现在的丹东市，母亲王澄美，山东青岛人，曾经在青岛文德女中读书，之后又就读于南京金陵女子大学，学习圣经以及音乐课。崔世光自 6 岁起就开始跟随母亲学习钢琴，从小就表现出了良好的音乐天赋，并且非常喜欢听母亲给学生上钢琴课，崔世光的母亲在启蒙教育阶段起了非常大的作用，她经常会接触到西方的一些钢琴教学方法，而且从不逼迫孩子学习，以培养兴趣为主，对崔世光先生的音乐之路起了很好的铺垫作用。

1962 年，原本因为“家庭问题”而不能进入重点中学读书的崔世光，被当时在中央音乐学院附中任校长的俞慧耕先生亲自从青岛找回来并安排在班里做插班生学习。进入学校时候分别师从于多位著名钢琴教师学习，如：陈静斋，郭志鸿等，之后又跟随多位著名音乐教育家学习，如：朱工一，潘一鸣，刘诗昆等。后又在奥地利维也纳国立音乐学院留学，由费列施曼教授担任指导教师。

1966 年，顶着文化大革命的种种压力，崔世光先生并没有放弃对音乐的学习，他凭借着自己对音乐艺术的热爱与追求，克服了种种困难，继续自己的音乐道路。在 1973 年，崔世光先生被调到山东艺术学院担任教师，在此期间，创作

出了如《山东风俗组曲》等作品。1978年，文化大革命结束，崔世光先生被调回到北京，担任中央乐团的钢琴独奏演员以及创作组成员。

1984年，文化部委派崔世光先生参加了中国音乐家小组的演出，并在之后的三年中在美国锡拉丘兹大学学习深造，并顺利毕业，获得了钢琴硕士学位以及作曲硕士学位，之后便留在锡拉丘兹大学任教。

崔世光先生的作品曾多次在中国及国际上的大型比赛中获奖，例如：1987年，在上海获首届中国风格钢琴音乐创作和演奏一等奖以及一项创作奖。1992年，崔世光的作品《钢琴上的福斯特》成为纽约阿达蒙特国际钢琴作品比赛中唯一的一件获奖作品。

1993年，崔世光先生创作的由钢琴和乐队合作的大型作品《十面埋伏狂想曲》荣获了台湾省立交响乐团第二届征曲比赛中的奖项。1994年，崔世光先生便回到了中国，在香港浸会大学艺术系担任教授。他在这些年中一直坚持在《钢琴艺术》上发表文章，并且也从未间断过音乐创作，在2004年，历时30年的《钢琴交响狂想曲》问世，崔世光先生与中国交响乐团成功合作首演了这部作品，获得了非常好的反响。

崔世光先生是中国少数在演奏与创作两个领域都有突出成就的音乐家之一，由于受到了时代因素以及各种环境因素的影响，崔世光先生在不同时期创作出来的作品，分别体现了不同的风格特点，在这里我将崔世光先生的创作阶段大致分为三个部分：

第一，六十年代至七十年代末：

1963至1964年间，在中央音乐学院附中读书的崔世光就已经开始他的钢琴创作。在第一个学期中，学校举办了一次“自我处理乐曲”的学习演奏会，在演奏会上，崔世光演奏了一首自己创作的钢琴曲《丰收锣鼓调》，这首作品的创作完全是出自对与生活与学习的新环境的好奇，从而激发了作者的创作激情与灵感。

1963年，学校组织学生给京郊的农民表演节目，当时的促使光考虑到观众都是农民，便演奏了一首奚其明创作的《湖南花鼓戏》，由于农民对花鼓戏并不熟悉，对钢琴也相当陌生，一曲弹完之后，大家没有任何反应，这给崔世光带来了很大的震动，他立志要创作一些农民能够听得懂的作品。在暑假期间，他就选择了几首农民们都熟悉的作品，如：《喜洋洋》、《灯节》、《赶集》等等，把他们都改编成了钢琴曲。

1968年底，由于处在文化大革命时期，基本上断绝了一切与外来音乐的交流，于是寻求创作风格上的不同与变化就成了“非法”的“地下活动”¹。在这

¹ 《中国艺术研究院首届研究生 硕士学位论文文集 音乐卷》中《论我国钢琴音乐创作》一文 魏廷格

一时期的作品有《松花江上》、《山组曲》、《火炬舞》、《夫妻识字》、《就义歌》等。这一时期的作品多为移植或改编曲，但是崔世光的创作却令人惊奇的避开了在当时盛行的“八股”²。

1973 年，崔世光先生调回山东，任教于五七艺校，即现在的山东艺术学院，在此期间，创作了《山东风俗组曲》，共由六首小品组成：《乡土小调》、《对花》、《南飞燕》、《诙谐曲》、《细雨》、《花鼓》。这首钢琴小品由傅聪先生在香港第十届亚洲艺术节演奏，获得强烈反响，并成为音乐学院常用考试曲目以及被编入钢琴考级教材。

第二，八十年代至九十年代初：

在 80 年代初期，崔世光先生创作了一首《山泉》，由著名的钢琴音乐家傅聪在香港第七届亚洲艺术界演奏，得到了社会各界的一致好评。此曲用简洁，细腻的手法，描绘了一幅时而宁静，时而波澜壮阔的山水画。1987 年，作品《克劳斯特斯的鸟》问世，并与当地的伊文森博物馆首演。作品分为七首小品：1. 大鸚鵡、2. 小鸚鵡、3. 雨燕、4. 鹰、5. 海鸥、6. 猫头鹰、7. 天鹅。这首作品是作者把学院里的七个人物刻画成了鸟的角色，形容的栩栩如生，惟妙惟肖。

1992 年，崔世光创作的《钢琴上的福斯特》在纽约阿达蒙特国际钢琴作品作曲比赛中脱颖而出，成为所有参赛作品中的唯一一部获奖作品。此曲是作者根据民族音乐家福斯特的歌曲二进行的再度创作，用钢琴的形式表现了当时美国人民简朴的生活以及对美好时光的眷恋。

第三，九十年代以后：

1995 年，钢琴家刘诗昆的学生举办音乐会，特邀崔世光先生为其音乐会创作了一首双钢琴重奏组曲《东北大秧歌》。这首作品取材于民间，表现的是北方城镇庆祝节日的场景。组曲共分四段：地绷子、街趟子、胖嫂回娘家、下武场。

1998 年，根据刘天华的二胡作品创作了《刘天华即兴曲三首》，包括《良宵》、《光明行》、《空山鸟语》。这部作品“并非简单的移植二胡，而是参考原作的音乐意境和旋律片段作为钢琴创作的灵感和触击。”³

2006 年，一部创作了 30 年的巨作终于大功告成，它即是《钢琴与乐队交响狂想曲——楚汉武士的故事与诗篇》。此曲是崔世光先生将自己的钢琴独奏曲《古疆舞曲》经过 5 次易稿之后创作出来的。

² 《崔世光钢琴作品选集》（序言）黄安伦 人民音乐出版社 2000 年 5 月北京第 1 版

³ 《崔世光钢琴作品选集》自序 2006 年第一版 上海音乐出版社

1.2 两首钢琴作品的创作背景

1.2.1 瞿维《花鼓》

钢琴曲《花鼓》创作于 1946 年，此时的中国正是处在一个水深火热的年代，也是一个获得重生的年代。抗日战争以及中国革命的胜利给中国人民带来了胜利的曙光和生活的希望。全国人民皆大欢喜，欢欣雀跃。作曲家瞿维先生在当时那种特殊的环境和艰难的条件下创作了这首能够表现解放区人民欢快愉悦心情的钢琴独奏曲。

瞿维先生在创作这首作品时运用了多种创作手法，例如借鉴，吸收，突破以及创新等。瞿维先生在回顾当年创作这首作品的情景时说到，他在创作这首作品时还借鉴到了《牧童短笛》的创作手法以及写作经验，比如在三和弦上增加六度音的和弦。所以，《牧童短笛》是在 20 世纪 30 年代诞生的对中国民族音乐具有深远影响的一部作品，而《花鼓》则是在 40 年代诞生的继承了民族风格的特征，并推动中国钢琴音乐继续向前发展的又一部杰作。

1.2.2 崔世光《花鼓》

20 世纪 70 年代末，文化大革命刚刚结束，1978 年，中国进入了改革开放时期，在文化以及音乐等各个领域都呈现出了百废待兴的局面。中国钢琴音乐的发展在这一时期出现了前所未有的新高潮阶段，人们都将这种大好形势称之为“史无前例的中国钢琴热”。作曲家们在创作思路上也比以前都更加的开阔，在创作手法上也出现了形式的多样化，呈现出了一片百花齐放的新局面。部分作曲家也都接受了“无调性或十二音体系”的现代创作技法，并且开始大胆创作新的写作手法，这一时期出现了很多新风格，新体系的作品。也有很多作曲家仍然坚持传统的民族风格创作手法，并同时探索新的民族和声调式在钢琴中的运用，创作中既有原创作品，也有对民间音乐的改编作品。在这一时期出现了不同风格，不同形式，以及不同表现手法的各种作品，形式丰富多彩，所以人们将这一时期的钢琴音乐创作称之为多元化时期。崔世光先生的《山东风俗组曲》就是这一时期的作品，此作品为当时的中国钢琴音乐谱写了新的篇章。

《山东风俗组曲》由《乡土小调》、《对花》、《南飞雁》、《诙谐曲》、《细雨》以及《花鼓》六首小曲组成。崔世光先生运用了组曲的形式以及作者所生活的当地特有的音乐语言，表现出了山东这片富有浓厚文化底蕴的土地，并将人们生活，娱乐的各个方面淋漓尽致的表现在了我们的面前。这首作品与以往的钢琴改变曲不同，它并不是简单的编配和移植，而是作曲家运用了钢琴独特的语言表达形式，准确与巧妙的抓住了山东的风土人情，并将其绘声绘色的刻画出来。从这一部作

品当中，我们可以明显的看出作曲家把传统民间小调与西方的音乐元素进行了巧妙地结合，为我们呈现出了一幅新颖，独特的山东风俗音画。

2 两首钢琴作品民族民间音乐元素的综合运用

瞿维先生的《花鼓》主题部分引用的是安徽民歌《凤阳花鼓》，表现的是男男女女敲着小锣，载歌载舞的热闹场景。其中不乏渗透着许多安徽省的各种文化特色。

安徽省位于中国的东南部，是华东地区横跨长江，又临近于海域的一个内陆省份，省内风景秀丽，江河密布，稻香鱼肥，人文荟萃，有我国五大淡水湖之一巢湖，长江下游与淮河两岸素有“鱼米之乡”的美称。

安徽省的文化博大精深，是中国史前文明的重要发祥地之一，在淮河的两岸，流行一种叫做“花鼓灯”，被人们誉为“东方芭蕾”，越剧与扬剧在安徽省内各个地区得到了广泛的流传于发展，春秋时期安徽大地上就形成了吴越文化与楚文化，在新安江流域流传的徽州文化，是安徽文化的重要代表之一，在明清时期就具有非常强大的影响力，将儒家文化与经商之道的结合诠释的淋漓尽致，开创了儒商的典范。安徽戏剧是丰富多彩的文化产物，其中的徽剧就发源于安徽的徽州，池州和当涂，它发展于安庆石碑，是京剧较为主要的源泉之一；黄梅戏也是发源于安徽境内，具体位置在安庆到湖北一带的长江流域，是中国的四大戏曲派别之一。

崔世光先生的《花鼓》出自于他的钢琴作品《山东风俗组曲》，《花鼓》是其中的第六首小曲，此首作品是根据山东民间花鼓的一种歌舞形式而创作的，在作品中崔世光先生展现出了山东人民的风土人情，以山东淳朴的特色以及山东人民的民间生活为题材，是这部作品具有浓厚的地域特色。

山东省是中国东部沿海的一个重要省份，位于黄河下游，东临渤海、黄海，与朝鲜半岛、日本列岛隔海相望，西北与河北省接壤，西南与河南省交界，南与安徽、江苏省毗邻。山东半岛与辽东半岛相对，环抱着渤海湾⁴。

山东在古时候为齐鲁之地，被人们称之为“孔孟之乡”，人们还常常用“一山一水一圣人”来评价齐鲁文化在中国传统文化中的重要地位。“一山”指的是泰山，泰山是中华民族文化之灵魂，“一水”指的是黄河，黄河的入海口就在山东，“一圣人”指的是孔子，早在先秦时期，在山东境内就逐渐形成了一种地域文化，即齐鲁文化。在齐鲁文化中，最为核心，最为璀璨的当之为儒家文化。进

⁴ 《山东省志》山东人民出版社 山东省地方史志编纂委员会编 1994

入秦汉以来，政治文化大统一，齐鲁文化逐渐由一种地域文化演变成了主流与官方的文化，并通过自身的不断演变，创新，提升，逐渐推动着中华文化的形成与发展。

山东被称之为礼仪之邦，博大精深的文化底蕴赋予了山东人醇厚朴实、豪爽大方、热情好客的性格。山东民情风俗浓郁，人注重乡情、友情、亲情，每逢元宵节、中秋节、重阳节、春节等传统节日，各地都举办灯会、山会、庙会、赏月会、联欢会等丰富多彩的民间娱乐活动，表演耍龙灯、跑旱船、扭秧歌、踩高跷等民间风俗⁵。

2.1 《花鼓》与方言的联系

方言指的是一种语言的分支，是语言地域性的一种变体，也是一个地区与另外一个地区区别开来的最重要的文化因素之一。

2.1.1.与安徽方言的联系

“安徽方言”并不是一个单一系统的方言，他是各种方言综合在一起的复杂系统。它有官话方言，也有非官话方言。安徽的官话方言主要包括中原官话以及江淮官话。中原官话主要用于淮北地区以及沿淮南部的一些城市，江淮官话主要用于江淮地区以及长江南部的一些城市。安徽方言中的非官话方言主要包括赣语，徽语以及吴语。赣语主要用于大别山南部以及沿江的两岸，吴语主要用于河流的南部的市县以及黄山山脉周边，徽语主要用于黄山山区南部以及徽州府所管辖的地区。此外，在近百年以来，已经有大规模的南方客籍人迁徙到安徽省的南部，并且形成了客籍话。

在《花鼓》中，有多处模仿安徽人讲话的地方，比如快速音阶下行，倚音等，都能够表现出安徽方言快速，甩腔等特点。

谱例 1:



本行谱例的第 3、4、5 小节，左右手全部下行，右手音符密集，速度较快，表现出安徽方言语速快，直，声调向下的特点。

⁵ 《齐鲁文化概说》 王志民 山东文艺出版社 2004

谱例 2:



上图谱例当中的第 4 小节，左手出现了一个前倚音，作曲家运用前倚音来表现出方言中甩腔的特点。

2.1.2 与山东方言的联系

在古代山东方言与近代山东方言的基础上，渐渐形成了现在的山东人讲的现代山东方言。山东方言除了自身的演变，与历史的发展，人口迁移，地理和文化的变化也有着十分密切的联系。

山东方言，指的是山东境内各民族群体的土著人所讲的方言。它经历了漫长的文化传承阶段，是齐鲁文化的一大特征。山东省位于中国汉语官话方言区的东部，山东方言聚集了官话方言区内的中原官话，冀鲁官话以及胶辽官话，与汉语官话方言有着共同的特征。

《中国语言地图集》(由中国社会科学院澳大利亚人文科学院合作编制)将山东方言分归三个官话区：

第一，中原官话

包括山东西部的部分县市：菏泽、济宁、枣庄、临沂等 31 个市县。

第二，冀鲁官话

包括山东西北部的济南、德州、淄博、聊城等 52 个市县。

第三，胶辽官话

包括通行于胶莱河以东的所有县市及涵盖胶莱河以西的部分地区，即山东半岛烟台、威海、青岛等部分地区 32 个市县⁶。

在崔世光先生的《花鼓》中，有多出地方都体现了山东方言的特点。由于山东人一般都会具有豪放，不拘小节，大度等性格特点，导致了山东人在讲话形成了嗓门比较大的特点，而且讲话是的声调与汉语中普通话的声调也不一样。这种语言的特点也直接决定了山东民族民间音乐的旋律特点。在《花鼓》中，作曲家运用了各种各样的旋律和节奏来表现山东人说话快，硬，直的特点。

谱例 3:

⁶ 《山东方言研究》 钱曾怡主编 齐鲁书社 2001



如谱例 3 中的第 2 及第 4 小节中,作者运用了倚音来表现山东方言中的甩腔,之后马上下行,而且跨度较大,也表现出了山东方言语气声调都向下的特点。

谱例 4:



在谱例 4 中作者运用多处附点节奏,也非常形象的表现出了山东方言中的甩腔。

2.2 《花鼓》与民歌的联系

2.2.1 对《凤阳花鼓》运用

在瞿维先生的《花鼓》中,第一段 15——77 小节部分,主题采用的是安徽民歌《凤阳花鼓》的曲调。凤阳花鼓又被称之为“花鼓”、“打花鼓”、“双条鼓”等等,是一个集民间音乐和舞蹈为一体的民间表演艺术,但曲艺形态是最重要和著名的说唱表演,一般认为形成于明代。

凤阳花鼓主要在凤阳县,沿河的村庄和城镇一带。其艺术形式的表现形式是由一个或两个人自击小鼓,锣伴奏,边舞边唱,在历史上也是好多艺人的一种行

乞手段。凤阳花鼓因此也被传遍了大江南北。清朝的康熙，乾隆皇帝时期，许多艺人用诗歌的形式记录下了凤阳花鼓表演时的热闹歌舞场面。清朝中期以后，民间舞蹈的因素渐渐从凤阳花鼓中凋谢，只有歌唱的部分，分为了“坐唱”和“唱门头”两种形式。

凤阳花鼓的曲调大部分以小调为主，有上百首曲目。历史上，朱元璋建立了明朝，江南很多百姓移民到凤阳。由于凤阳的人口快速的增长，灾荒不断，造成了移民到这的人们要迁回江南，但是皇帝禁止他们离开凤阳，所以他们就想出假扮乞丐，打着花鼓离开凤阳的方法。由于在明清时期，凤阳经常是三年恶水三年干旱，三年蝗灾持续不断的灾区，每年的秋季都有很多妇女到处去卖唱。还有职业艺人身背着花鼓到处去流浪献艺。有一首非常著名的《凤阳歌》，歌词大意大概是这样：“说凤阳，道凤阳，凤阳本是好地方，自从出了朱皇帝，十年倒有九年荒。大户人家卖牛马，小户人家卖儿郎，身背花鼓走四方。”根据记载，在清朝初期，花鼓音调非常凄婉，令人神醉。

另外一首被大家广为传唱的是：“左手锣，右手鼓，手拿锣鼓来唱歌，别的歌儿我也不会唱，单会唱一支凤阳歌。”

中国自改革开放以来，凤阳花鼓在形式和内容上也发生了重大的改变。凤阳花鼓成为了凤阳人娱乐的工具。花鼓的演唱也备受大家的欢迎，在城市和农村地区，谁家遇到了婚礼，或者接待宾客，凤阳人总是会热情的表演凤阳花鼓，来表达喜悦之情。花鼓在打法，舞步，花势，演唱等方面也揉进了现代歌舞的一些元素，同时还保持着浓厚的地方特色，形式也更加活泼多样，气氛更加活泼开朗，凤阳花鼓的名声也越来越大。

谱例 5:



2.2.2 对《茉莉花》的运用

《花鼓》的第二部分，78——91 小节，采用的主题为苏北民歌《茉莉花》，《茉莉花》原名被称之为《鲜花调》，有数以百计的唱法，但是区别基本上不大，实际上也就只有一种，在音乐领域被称为“近似音调”。这种曲子在明清时期被广泛流传，主要流行的区域在浙江。根据原中国艺术研究院民族音乐研究所研究员，音乐史学家章鸣和其他专家研究证明，清代时期的“鲜花调”是在明代时期流传于扬州的“鲜花调”的基础上发展来的。扬州的清曲，以及吸收了丰富的扬州清曲养分的扬剧，都与“鲜花调”有着千丝万缕的联系，都为“鲜花调”的曲牌。在 1957 年，“鲜花调”被南京前线歌舞团重新整理，正式更名为《茉莉花》，在苏北一带以苏北民歌的形式广泛流传。

谱例 6:



2.3 《花鼓》与民间器乐的联系

中国的民间器乐多种多样，而且历史悠久，并在全世界举世闻名，正是这样丰富的民间器乐曲，为瞿维先生与崔世光先生的两首《花鼓》提供了更多的表现手法，并且拓展的运用钢琴表现中国民间艺术的空间，也为我国钢琴的本土化创造了新语境。

2.3.1 对打击乐的模仿

瞿维先生和崔世光先生在《花鼓》中多次运用了对打击乐的模仿，更好的表现了人们生活中的热闹，喜庆的场面。

谱例 7：瞿维《花鼓》



作品的前 14 小节为序奏，模仿了“打花鼓”中锣鼓的声音及节奏音型，即刻便展开了一阵阵喧闹的锣鼓声，载歌载舞的场面也逐渐拉开了帷幕。

谱例 8：瞿维《花鼓》



如谱例 8 中，从 140 小节起为瞿维先生花鼓的尾奏，此部分用更快的速度再现了锣鼓声震天的热闹场面，如同演员们在一阵阵的鼓声中逐渐谢幕退场。

以上的举例是对打击乐声音的模仿，此外，在崔世光先生的《花鼓》中，还有对打击乐器节奏的模仿。如谱例：

谱例 9: 崔世光《花鼓》



谱例 9 中是对山东大鼓的节奏模仿。

谱例 10: 崔世光《花鼓》



谱例 10 是对山东小锣的节奏模仿。

2.3.2 对弹拨乐器古筝的模仿

在崔世光先生的《花鼓》中，还有对我国古老的乐器筝的演奏的模仿。古筝是弹弦类的乐器，它是靠手指在最好的触弦点弹弦来发出最基本的音色，从而使古筝的弦打到最好的振动状态，使它能够发出清晰，结实，圆润，丰满有弹性的声音。

山东的古筝乐具有很强的内在气质以及简单淳朴的情感，其抒情性在全国都是很出名的。在五十年代初，中央音乐学院，沈阳音乐专科学校，西安音乐专科学校，南京艺专和山东艺专都先后聘请山东的民间筝派艺人到学院任教，培养出了一大批的学生。因此，我们可以认为山东筝派是全国最具有影响力以及流传最为广泛的流派之一。

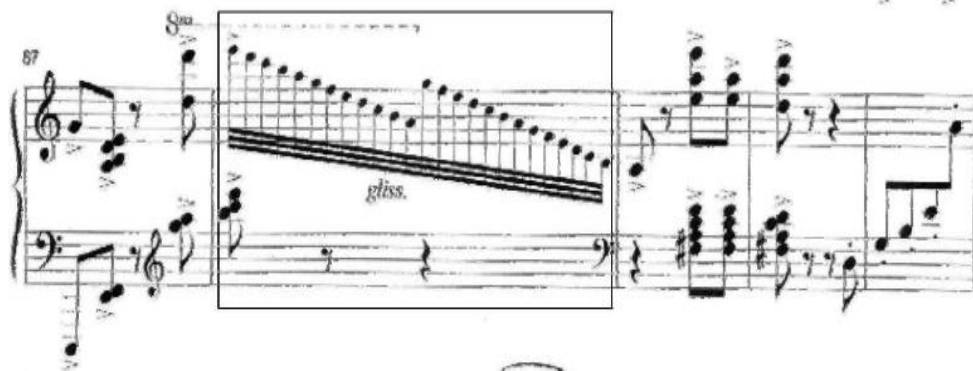
山东筝的弹奏指法中，右手主要为：托、劈、抹、挑、剔、勾、撮、摇等；左手有：虚、实、点、空、揉、滑、吟、走等。⁷

在崔世光先生的《花鼓》中，就有对古筝指法“历音”效果的模仿。历音在

⁷ 《山东传统筝乐研究》 汪莹 陕西师范大学硕士论文

箏的演奏中是非常具有特色的一种技巧,是指用左手或者右手顺着弦的顺序自上而下或者自下而上连续拨弦,还有另外一种称谓叫做“刮奏”。如谱例 11:

谱例 11:



2.4 《花鼓》与民间舞蹈的联系

2.4.1 淮北花鼓

相传淮北花鼓起源于明朝初期,但据书面记载是产生于 20 世纪 30 年代。淮北花鼓戏是在安徽淮北地区民间的歌舞的基础上逐渐形成发展起来的。因为它起源于淮北地区,表演时男演员背着花鼓,伴奏乐器也以花鼓为主,所以有被称为淮北花鼓戏。淮北花鼓戏流行的地区大概位于安徽北部以及安徽河南苏鲁交界的地区,可分为三路:北路为徐州、曹州、萧县、开封、邳县;中路为宿县、灵璧、泗洪、涡阳、蒙城、阜阳;南路为蚌埠、淮南、寿县。

淮北花鼓戏最原始的形式都是民间的一些小舞蹈,在农闲时节,劳动人们便会来到民间唱唱小曲,并且伴有舞蹈形式。这些舞蹈全部都是根据民间音乐的内容改编的,然后再模仿一些生产生活的。之后,舞蹈的动作方面又吸收了一些民间杂技,比如四门八叉,顶人等等,这些技巧加强了舞蹈的动作性,能够吸引更多的人。此外,还编配了一些导游故事情节的段子,例如西厢段,三国段等等。

在安徽地区还流行一种花鼓舞叫做凤阳花鼓,又叫做“花鼓小锣”或“双条鼓”。花鼓的样子非常的小巧,鼓面的直径只有三寸左右,鼓条一共有两根,都为五尺左右的小细棍。演员们一直有拿着鼓,另外一只手同时拿着两根鼓条敲击鼓,“双条鼓”的名称也是因此而来的。凤阳花鼓在舞步,打法,花势等方面不仅保持了安徽省当地的地方特色,而且还加进了好多现代歌舞的表演技巧,不管在形式方面,还是气氛方面,都更加欢快活泼,而且还发展出了新的舞蹈形式,名声也變得越来越大。

在瞿维先生的《花鼓》中,作者将这种舞蹈表演形式通过钢琴键盘的形式表

现出来，同样也体现出了人民敲锣打鼓，热火朝天的热闹场面。如谱例 12：

谱例 12：



2.4.2 山东花鼓

崔世光先生的《花鼓》表现的是山东传统民间艺术形式鼓字秧歌的舞蹈场面。《花鼓》是选自钢琴作品《山东风俗组曲》中的第六首，表现的是民间在非常重要的节日时跳的一种民间秧歌舞蹈，能够体现出人们喜庆热闹，欢快活跃的场面。

山东花鼓又被称为花鼓秧歌，它以花鼓为主要的伴奏乐器，其艺术形式为对口走唱。花鼓调在山东各地都非常的盛行，尤其是鲁西的聊城，鲁南的苍山，以及鲁中的淄博。花鼓调经常在最后一句的前面加上鼓点，高音区用假声来演唱，因此形成了自己独特的风格特点。

山东花鼓所表现的基本上都是家长里短的生活故事，很少有表现古代战争的故事题材。由于所表现的内容多为打情骂俏，并且语言风趣幽默，在元明时期，经常被官府认为是“淫词荡调”，并被禁止演出，但是在民间却深受人们的喜爱。在山东鲁西南地区流传过一首民谣，“花鼓进了庄，家家不喝汤（方言指吃晚饭）。”大意是说村庄里的每一个家庭都去听花鼓，由于听得太入迷，连晚饭都顾不上吃了。这首歌谣直接体现了民间艺术的神奇魅力。

山东秧歌在表演时气氛非常的热烈，规模也相当的宏大，人们表演起来热火朝天，每到春节，元宵灯重大节日时，城市和农村都会组织秧歌队互相拜年，互相祝福。村子与村子之间也会扭着秧歌相互拜年，并且还会相互比赛，因此可以感受到扭秧歌在山东人民心中的地位。

崔世光先生的《花鼓》中多处都表现出了人们敲着花鼓，扭着秧歌时的热闹欢快的场面，如谱例 13：

谱例 13:



3 两首钢琴作品的曲式结构与演奏分析

3.1 瞿维《花鼓》的曲式结构与演奏分析

3.1.1 曲式结构

瞿维先生的作品《花鼓》，是在解放战争时期的解放区出现的一首钢琴小品，该作品以安徽民歌《凤阳花鼓》以及江苏民歌《茉莉花》的曲调加以变化为主题，两个主题依次出现，而且运用了复调的手法将两个主题相互交织在一起，并不断发展变化。锣鼓的节奏型贯穿了整首作品，非常形象的表现出了人们欢歌笑语的场面以及无比喜悦的心情。

瞿维先生的《花鼓》是一首三段体的曲式结构作品，并且带有序奏以及尾声。全曲一共有 149 小节组成，为快乐段——慢乐段——快乐段带再现的单三部曲式。G 调转到降 E 调，2/4 拍，快板。曲子的旋律通俗易懂，节奏欢快，活泼，具有非常浓郁的生活气息以及民族特色。

序奏（1——14 小节）

开始的前 14 小节为序奏，模仿了“打花鼓”中锣鼓的声音及节奏音型，这个节奏型贯穿了整首作品的呈示、转换、再现、直到乐曲的结束、起到了烘托主题旋律的作用。

谱例 14：



此序奏是作者受到了民间秧歌的启发，在一阵短促有力的锣鼓声“咚咚咚 咚咚 咚咚 呛”之后，整个热闹欢快的场面被全部打开了。

X—XX X—X| X—X X| 的典型节奏，与贝多芬运用的敲打命运之门的节奏型有同样的效果。

第一段（15——77 小节）

从第 15 小节开始，乐曲进入了第一主题，这个主题采用的是安徽民歌《凤阳花鼓》的曲调，旋律在高低音区依次出现。

谱例 15：



表现的是男女欢快对唱的热闹场面，在表演时，女孩身背小鼓，男孩手里拿着小锣，他们边唱边跳载歌载舞。当这种歌舞形式流行到安徽境内以后，一些逃荒或街头乞讨卖艺的穷苦老百姓把它当做表演的一种歌舞，曲子用锣鼓来伴奏，曲调也非常简单易学，在淮北一带甚是流行。

瞿维先生在创作此部分时，并不是将原民歌进行简单的改编，而是重新进行了组织和梳理，以民间的音乐为基础，锣鼓的节奏为框架，运用了功能和声与中

国和声相互交替，在和声上用五声调式与西方和声调式相结合，运用了各种丰富多彩的织体，旋律的尾部还加入了支声衬腔用以补充旋律，增强了旋律的流动性与饱满度，也使得秧歌的场面更加热闹红火。

乐曲旋律在高声部简单陈述完之后，从第 39 小节开始，旋律转换到低声部并且加强力度继续重复一遍，而在高声部也相应做一些补充。

谱例 16:



这一部分欢快的情绪在不断的增加，场面也越来越热闹，节奏富有动感，衬托出了更加强烈的民族风味和浓郁的生活气息。

在第 64 小节，一阵“锣鼓声”再一次响起，如谱例：

谱例 17:



中段（78——91 小节）

《花鼓》进入到中段时，节奏速度由之前第一段的快板（allegro）变成了舒缓的行板（andante）。第二部分的主题是在降 E 调上引用的苏北民歌《茉莉花》的曲调。

此段的音乐采用了主调手法加和弦的伴奏音型，由 a(4)+a(4)+b(5) 三个乐句组成，并有一次反复，第一遍结束于主和弦，第二遍结束于属和弦，形成了一个开放性的乐段。

谱例 18:

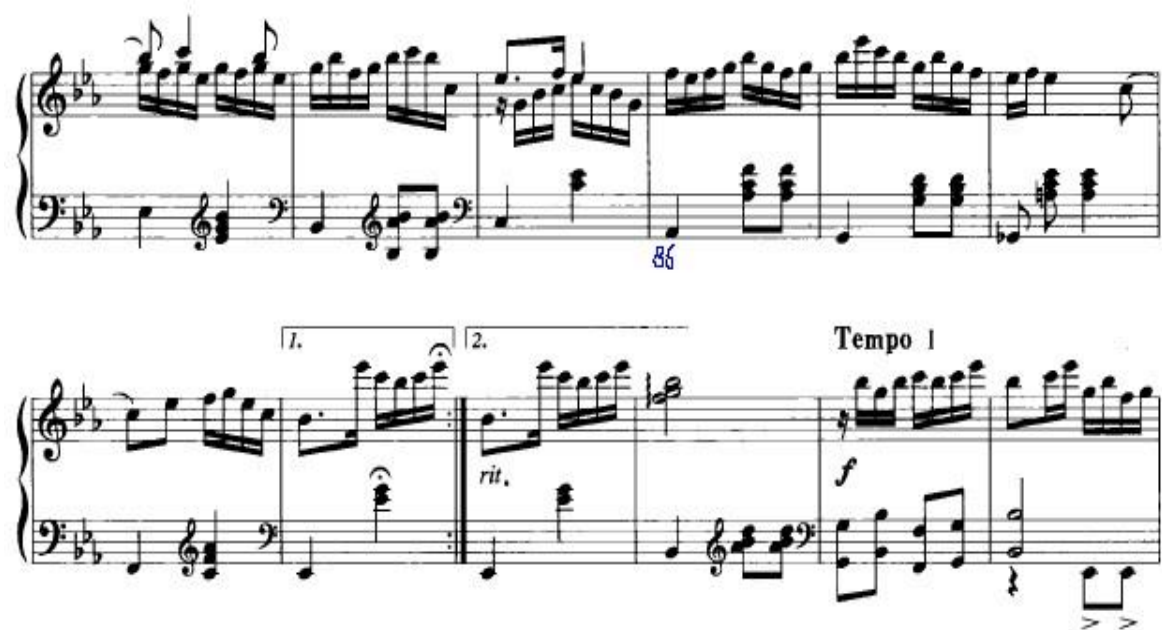


《茉莉花》是根据扬州民歌《鲜花调》改编而来的。歌曲在原作品的基础上进行了修改，将原来带有封建色彩的一部分内容进行了删减，歌词集中塑造了茉莉花的美丽形象，表达了少女对生活以及对大自然的热爱，以及对茉莉花的爱惜之情。《花鼓》对《茉莉花》的曲调进行了变奏式的运用，虽然在旋律上面稍有变化，但两首作品的骨干音是相互呼应的关系，将原曲的热情、大方、妩媚、柔情的感觉表现的淋漓尽致。

此段的音乐也由欢快变得柔美，与之前的节奏型形成了一个对比，表现出了中国民间“锣鼓经”中另外一种柔和的表情特色，恰似一位美丽的少女正在花丛中翩翩起舞，又好似在远方传来优美的笛声，使人们浮想联翩。

在第 86——92 小节中，低音部分由半音阶下行进行，以及功能性和声的半终止式，巧妙的衬托出了旋律的婉转柔美，作者将中西方的写作手法非常自然的融合在了一起。

谱例 19:



第三段（92——138 小节）

中段过后，再现了第一部分的曲调，虽然曲调相同，但是这部分的调式调性没有改变，仍然是在降E大调上。旋律却由高声部转移到了低声部，此部分运用新的和声伴奏织体，作曲家瞿维先生运用了复调轮奏的手法将第一部分，第二部分的主题音调再现。使这一部分欢快的情绪愈加热烈。

在前两部分中的写作手法上是以和声衬托式为主的，但在第三部分当中，作者主要运用的写作手法为上下声部的复调对比，将前两部分音乐的主题巧妙地结合在了一起。通过拉宽音区，加强和声效果，以及紧凑音乐节奏，将乐曲的气氛一步步推向高潮。

第93——116小节中，左手低音区用八度弹奏出此段的主题，右手运用了第二主题，并且做了一个华彩性的装饰伴奏，如谱例20：

谱例 20：



第117——139小节中，右手以强烈的八度弹奏出第一部分主题，左手反之运用了华彩性的手法作为装饰伴奏，两个主题在左右手中相互交替，相互辉映，将整首乐曲在此段推向高潮。

谱例 21：



尾奏（140——150 小节）

尾奏部分的速度要稍快，要用急速来展现锣鼓声震天的热闹非凡的场面，如同演员们在阵阵的歌声与鼓声中慢慢退场谢幕。

谱例 22:



3.1.2 演奏分析

“音乐艺术是一种不能脱离表演的艺术，一部音乐作品无论多么美妙动人，也不管他具有多么深刻的内涵及文化精神，其艺术价值，审美价值的体现最终都离不开音乐表演。音乐表演一直被人们称作二度创作，或再创造。”⁸表演者不仅要以第一创作为基准，更为关键的是将个人的技巧，艺术修养，音乐表现力与作品的内涵结合在一起，从而提高作品的艺术性。瞿维先生的《花鼓》篇幅虽然不

⁸ 《音乐表演艺术论稿》 张前 中央民族大学出版社 2004. 1

长,结构也不是非常的复杂,但是若想真正将作品的神韵演绎到位,将音乐的形象塑造的更加完美,更加准确的将作曲家的创作意图表达出来,却并非是一件很容易的事情。

作曲家黎英海先生曾经说过:“就乐器而言,钢琴音色是单一的,但通过不同的演奏法,不同的触键,不同的踏板用法以及音区、音量等方面的对比,完全可以产生不同音色的联想。”⁹在钢琴演奏中,良好的音色能够更好的塑造作品的内涵与形象,音色的多样化要求触键方式也要有多多样性。在瞿维先生的《花鼓》中,作品具备了较强的歌唱性与舞蹈性,因此,若要音乐形象更加丰满,必须要运用更加细腻,丰富,且富有控制力的触键方式来弹奏。

作品的引子部分(1——14 小节)以及主题部分(15——77 小节,其中 39——77 小节是主题的变化反复及后奏),这一部分的风格比较热情奔放,即用 Allegro,较为活泼的速度来演奏。引子部分模仿锣鼓声的双音部分要用断奏来演奏,需要表现出曲调的欢快,跳跃的个性,远距离的双音要求音色要清晰、明亮,手指的触键要敏捷。手指在手掌关节的指挥下进行弹奏,要有弹性的进行触键,每一个双音在落下之后要迅速的弹起来。在弹奏此部分时,要充分调动手臂的积极性。重复的双音由两只手来完成,左手在上,右手在下,由强开始,并要集中力量将第 2、4、6 小节中的第二拍加了重音记号的和弦弹出来,烘托出开场的气氛。

谱例 23:



1——8 小节中左手的重拍和弦可加踏板。在弹奏时,运用手腕左右的协调能力帮助手指更松驰的弹奏。9——11 小节左手八度下行,每一拍换一次踏板,换踏板时要将前一拍的声音收干净,保证声音不浑浊,第 12 小节双手的和弦要有向高处抛开的感觉。

主题部分从第 15 小节进入,此部分的主题采用的安徽民歌《凤阳花鼓》的曲调。主题在 15 小节先由右手进入,所以,这部分右手声部要着重强调出来,旋律连贯,铿锵有力。旋律声部要注重语气的变化。第 18 小节右手的十六分音符要渐强。第 22 与 23 小节中,写在低音谱表上的符干向上的双音均由右手弹奏。25 小节的右手八度要弹奏的非常连贯,26 小节右手渐强推向 27 小节的和弦。38

⁹ 《探中华之乐 求民族之风——黎英海先生访谈录》苏澜深 [J]. 钢琴艺术, 1999 (1)

小节的结束音双手均自由延长。

从第 39 小节开始,主题换到了右手演奏,在低音区以八度的形式出现,每一组八度都要连贯弹奏,每句可加一次踏板。从本小节开始,左右手的力度要互相交替,突出左手的旋律部分。40、42、46、50 小节中右手的十六分音符都要渐强弹奏。57 小节与 61 小节左手的琶音演奏时手臂、腕要放松,每个音都要非常清晰。第 65——77 小节中,所有带“>”的双音要充分调动前臂的力量将其弹奏出来。并且每个重音都要踩一次踏板,此拍弹完后踏板要立刻松掉。第 70 与 71 小节的三连音由两只手完成,第一个八度由左手弹奏,后两个音由右手弹奏。弹奏这些八度时,由于跨度较大,速度较快,因此手指必须快速下键,离键迅速。用指尖弹奏,并具有一定的爆发力。手腕及手臂可左右横向移动,将手指运送到触键的位置,这样可使声音更流动。72——75 小节左手每一个八度都为重音,右手要将每一组的第一个十六分音符加重弹奏。76 与 77 小节以渐弱(rit.)结束第一段。

从 78 小节进入第二部分,变为 Andante,行走着的,即用舒缓的速度来演奏本段的主题《茉莉花》,此部分的旋律轻巧,柔美,犹如一位美丽婀娜的少女和着歌声翩翩起舞,又好像是从远处传来的悠扬的笛声,使人产生阵阵联想,弹奏此段时,不能只停留在将音符用指尖弹奏出来,还要用心将旋律用琴键的方式“唱”出来。

谱例 24:

The musical score for Example 24 is written for piano in G major (one sharp). It consists of three systems of music. The first system is marked 'Andante' and begins with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the 'Andante' tempo. The third system features a first ending (1.) and a second ending (2.) marked 'rit.' (ritardando), followed by a section marked 'Tempo I' with a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and chords, with specific performance instructions like 'rit.' and 'Tempo I'.

此段的力度符号为“P”,即弱,旋律要轻,并且连贯,尤其是右手的上声部,通过手掌关节及手指第一关节支撑,使力量集中深入地传进键盘。在后一个音发出的同时将力量不留缝隙地传递给下一个击键的手指。手腕要柔韧而有弹性地在手指弹奏过程中起到支撑和调节的作用。手指弹奏过程中起进入第一个音符时要吸气下键,用语气带动感情,力量通过指尖进行转移。右手上声部旋律连贯,线条要清晰,下声部稍微收下音量。演奏这样的片断时要注意声部之间主次交替的层次,倾听和声效果的浓淡,突出低声部进行的走向。同时注意每个声部之间的独立与融合,清楚地听到声部中的每一个音,层次鲜明的同时不失音乐的清晰是弹奏好多声部旋律的关键。反复此段第二遍时,在第 91 小节以渐弱(rit.)收尾。

第三部分又回到了第一段的原速度 tempo I,旋律也跟着回到了第一段的主题《凤阳花鼓》,此部分的旋律以八度的形式出现于左手,左手的八度声音要集中,有力,右手为华彩性装饰伴奏,此段要以强来弹奏,重点突出左手旋律,并且保持连贯,每句加一次踏板。右手多为十六分音符,跑动速度较快,弹奏时手腕尽量放松,保证每个音符的流畅与清晰。在 117 小节中,旋律声部又一次重新回到了左手,本段用 ff 来弹奏,117 小节左手渐强,118 小节左手减弱,两小节的强弱分布呈枣核状。119 小节与 120 小节左手同样分别为渐强与渐弱。此时的左手随即变为衬托式伴奏,主旋律声部在两只手中相互交替,相互辉映。此部分旋律铿锵有力,伴奏富有颗粒性,将整首曲子推向高潮。演奏这个段落时应扩大表演的空间,认真把握节奏的张弛、力度的对比。让厚实的音色通过指尖不断地涌出,汇成一股强大的音流。

谱例 25:

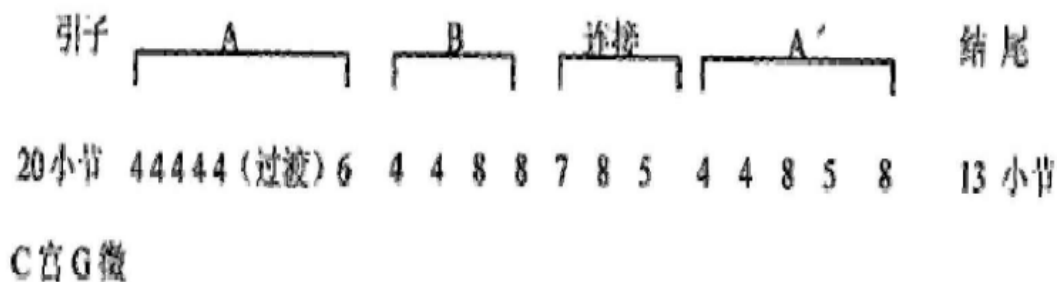


从 140 小节开始，曲子进入尾声，左手每一小节的第一个八分音符都要弹奏保持音，并且稍加重力量。在第 147 小节与 149 小节中，写在高音谱号上的两个音符全部由左手跨过右手来完成，并且在弹奏这两个单音时要加踏板。此段的速度要加快，手指的力度要加强，手腕一定要保持放松状态，曲子在一阵欢快喧闹的锣鼓声中结束。

3.2 崔世光《花鼓》的曲式结构与演奏分析

3.2.1 曲式结构

崔世光先生的作品《花鼓》，出自于他的作品集《山东风俗组曲》中的第六首，是以“花鼓调”作为选材依据，这首作品采用的是三部式的结构原则，具体结构分布如下图：



引子（1——12 小节）

作品第 1——21 小节为引子，与瞿维先生的《花鼓》类似，引子部分以模仿锣鼓震天的声音为主。在本首作品中，作者运用了大量的二度结构和弦以及四度结构和弦，在引子部分就有所体现。

在西方传统的和声体系中，二度音程属于不协和音程，所以二度音程也就不被作为和弦的基本结构形式，因此基本不被使用。但在中国的五声性调式音乐体系中，二度音程具有其独特的表现力，因此，被很多中国作曲家们频繁使用。崔世光先生就特别喜欢运用这种和弦形式，最常见的就是用二度音程的不协和的音响效果来模仿一些打击乐器特有的音效。例如，在《花鼓》6——16 小节中，作者结合民间打击乐具有特色的节奏型，运用左右手二度音程的双重碰撞来模仿敲击花鼓时发出的声音。如谱例 24：

谱例 26：



在引子部分中，还有四度和弦的运用，四五度音程要比传统和声中使用的三度音程更加适合中国传统五声调式音阶的结构特点，因此，使用四五度音程更加具有民族特色。在本首作品的 1——6 小节中，便是以左右手双四度的厚重形式出现的，更形象的表现出锣鼓喧闹时的热闹场景。

谱例 27:



第一段（22——43 小节）

第 22——43 小节是作品的主题部分，此部分引用的是“花鼓调”，正犹如曲调开始演唱，主题部分共分为 5 句，旋律富有浓郁的乡土气息，并且俏皮活泼。在句尾处会有鼓点的重复，这是“花鼓调”的一种常见形式。如谱例 26 中 29——38 小节。

谱例 28:



第二段（48——91 小节）

经过 4 个小节鼓点的过渡以后，乐曲进入了第二部分，即第 48 小节——第 91 小节，这一部分更接近于主题部分的旋律，不同之处在于将主题旋律加花变奏，使音乐更具有了发展的动力。在第 72——78 小节处出现了双手八度的反向进行，逐渐将乐曲推向了高潮。之后一连串的密集十六分音符，犹如波涛汹涌的海浪般一层层的推进，第 88 小节中出现的刮奏犹如飞流直下的瀑布，将前面紧张的情绪一泻千里。

在第 72——75 小节中运用了线性和声进行，“在和声的纵横关系中，如果着重强调的是横向功能，讲求声部运动的方向和形式，以逻辑化运动的声部线条作为和声结构的出发点，便形成了一种有别于功能和声的思维方法。¹⁰”它的主要的侧重点在于声部的横向进行，追求的是线条化的声部运动，与此同时，纵向的声部结合会受到横向声部运动的牵制，从而和声的功能性会受到削减，但是，我们仍然能够从声部的进行当中听到与感受到和声的色彩与力度在发生着微妙的变化。在如下谱例 14 当中，作品的第 72——75 小节的下声部，以八度音程的形式做了连续的半音下行，上声部则运用了相反的方向进行，与上声部形成了一个对比，在纵向上，上声部与下声部形成了一连串的偶合性和弦，这样就是它失去了和声进行的功能结构感，而在反向进行当中力度不断加强，其情绪的推动力也在不断加强。其实，线性的和声进行与五声性音调的运用相结合，使得民歌的情绪更加具有张力。

谱例 29：72——75 小节

¹⁰ 《现代和声与中国作品研究》王安国 西南师范大学出版社 2004 年 1 月



第三段（92——121 小节）

第 92——121 小节是作品的第三部分，此部分是第一段的再现，主题也与第一段保持一致，段落结束的位置出现了渐慢符号（rit.），此处不要刻意拖延的时间太长，要为接下来的音乐以及尾声部分做好准备

尾奏（122——134 小节）

尾奏部分是以鼓点节奏式结束的，此处表现出鼓声此起彼伏，鼓点也在左右手来回交替，最后的结尾部分为三个和弦，这三个和弦要非常有力，干脆，而且要非常干净的收尾。

3.2.2 演奏分析

《山东风俗组曲》之六《花鼓》，是作曲家以“花鼓调”为依据创作的一首作品，花鼓调式一种以花鼓为伴奏乐器的演唱形式，要求演员们要边唱边跳，而且在山东地区广为流传。这首作品类似变奏的形式，通过钢琴的形式将音乐曲调予以展现，具有相当丰富的民族特色。

此首作品类似于变奏曲的形式，通过钢琴展现出了富于民间风味的音乐表现形式，表情为 *Allegro non troppo*（不太快的快板），速度要求为每分钟 120 拍。

引子部分为作品的第 1——21 小节，在这一部分中出现了一连串的四度与五度的叠置和弦，将开场的铙钹与花鼓的节奏，声音模仿的惟妙惟肖。如谱例 28：谱例 30：



此段要用强一点的力度来弹奏，在演奏这部分的和弦时，要注意节奏的变化，

由前八后十六的节奏变到两个八分音符，然后又回到前八后十六的节奏，而且重音的位置也在不停的变化，前四小节中重音分别在一前一后，后面重音又变为第一与第三个音符。所有加了重音记号的位置，在弹奏时均可加入踏板，每一个重音踩一次踏板，弹完之后踏板立即松开。不论是节奏的变化还是重音的变化，都是在模仿花鼓的鼓点节奏，将开场的气氛烘托的更加热闹，为进入下一段的主题做好了铺垫。在弹奏这部分“鼓点节奏”时，指尖要抓牢绷紧，支撑住掌关节，将其中的气势演奏出来。之后出现的二度音程要与之前的和弦部分在情绪上形成一个对比，稍微带点幽默诙谐的气氛。

第一段 22——43 小节，这部分乐曲进入了主题部分，“花鼓调”也随之进入了演唱状态，此部分共分为五句，旋律轻快活泼。作者在这一部分加入了很多装饰音以及十六分音符，在旋律中起到了润腔，甩腔的作用，使旋律的乡土气息变得更加浓郁。演奏者在演奏此部分时，一是要将其旋律性保持住，再一个还要把花鼓调特有的那种腔调通过指尖表现并传达给听众们。双手应用放松而灵活的手腕带动结实的手指，快速地下键，弹出清晰有力的音色，手指离键也要迅速，不能拖泥带水。在 25 与 26 小节中，左手转移到高音区演奏，与右手相互辉映，与花鼓调一唱一和的特点正好相符合。30 小节与 31 小节中都有前倚音，弹奏时腕部要放松，将倚音弹奏清晰，并且要将倚音之后的重音突出出来。在 31, 33, 35, 37 小节中，句尾部分的和弦都加了重音记号，这个其实是在句尾部分重复了花鼓调的鼓点，这在花鼓调中是一种非常常见的形式。弹奏本部分时力度要稍强，在第 38 小节速度与力度都要降下来，变为中弱。

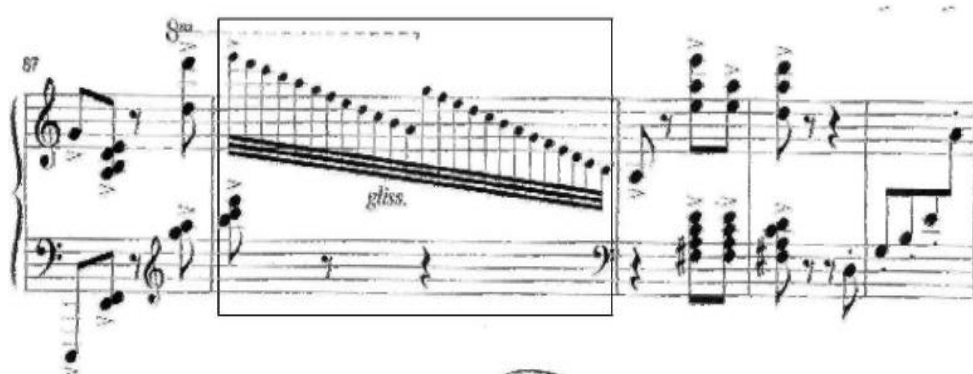
谱例 31:



第 48——91 小节是乐曲的第二部分，这一段要先又上一部分四个小节的鼓点节奏过渡进来，这一段在第一部分主题音调的前提上进行了加花变奏，将旋律

与三连音结合在一起，使得音乐的发展更加丰满且具有动力。三连音的演奏是一个重点问题，在演奏此段三连音时，首先要衔接好三连音与前面的旋律，不能在演奏时出现音乐断掉的问题，其次，要将三连音的节奏分配均匀，每个弹三分之一拍，不能抢拍或者拖拍，尤其要注意与左手的八分音符相配合，纵向三对二要着重练习。在 72——78 小节中出现了左右手的八度反向进行，这种进行方式慢慢将乐曲推向了高潮，弹奏左手的八度音程时要尽量去贴键弹奏，手臂保持平稳与松弛，利用手腕带动手掌向下走动。另外还要注意在弹奏时要带有插句旋律的连贯性。之后出现了非常密集的一连串的十六分音符，仿佛大海中的浪花般一层一层向前推进，乐曲的情绪也跟着一起向前涌动。在演奏这一串十六分音符时，两只手要迅速，并且非常准确的移动到正确的位置，声音要轻巧，均匀，连贯，要将左手的音符突出。此处的速度也可适当加快，以便能够更好的变现音乐的推动感。第 88 小节中的刮奏（gliss）犹如飞流直下的瀑布，一气呵成，将全曲的情绪推向了最高潮，并将前面的紧张氛围一泻千里。此处可用拇指的指背均匀的刮下来，千万不要因为用力过大或者其他任何情况出现中间卡壳的现象。

谱例 32:



第 92——121 小节，是作品的第三段，也就是再现部分，这一部分的演奏情绪与之前的第一段基本是一样的，同样，此段的十六分音符出现也较多，弹奏时一定要均匀，并且将每个十六分音符的声音演奏清晰，颗粒性要非常强。所有重音都可以借助踏板来加强，但是要注意踏板在收尾时一定要将声音全部收干净，不能将前后的声音混在一起。倚音的弹奏也要轻巧，自然。四分音符的音应将大指稍离开琴键，用一定的速度和力度去弹奏这个音头，并充分保持时值，演奏过程中，始终保持手臂及肩的放松。句尾处出现了一个渐慢记号（rit.），这里只要稍微降低一点点速度就可以，不要将速度拖得太慢太长。左手最后一个音弹完之后稍微停顿一下，为接下来的音乐及尾声稍作准备，然后再进入到下一段落。

第 122——134 小节是整首作品的尾声部分，采用的是鼓点节奏式，是由开场时的鼓点节奏演化而来的，左右手的交替演奏出的鼓点形象的描绘了鼓声此起彼伏的场景。在演奏时，要注意鼓点的节奏以及音色的表现，同时还要将鼓手打

鼓时的欢快与喜悦的情绪表达出来。手指触键速度应短促快下，声音集中挺拔，弹奏双音与和弦的每个手指的三个关节都要微凸，整个手掌与手指形成半圆的拱形支架。手臂放松，重量集中于手指的第一关节，手指各关节不能软和懈。随着力度的不断增强，手掌与手指支撑、坚挺的感觉也应越来越强。在弹奏每一小节加了重音的和弦时，要将手掌的掌关节打开，手指要有支撑点，下键要保持非常放松的状态，将音色完美的描绘出来。由快速到渐弱之后要将声音全部收干净，不要拖泥带水，最后的三个和弦要非常干脆，有力，整齐的结束全曲。

谱例 33:



4 两首钢琴作品的特性分析

“民族风格是艺术风格的主流，任何作曲家的个人风格和艺术流派都应该服从于民族风格，没有民族风格的作品，即使有鲜明的个人风格也是缺乏意义的。因为优秀的艺术作品总是有时代的革命精神和民族特征。”¹¹ 音乐创作民族化，也是多种多样，丰富多彩，按照传统的习惯，吸收民间各种优良的独特表达形式和技术。瞿维先生和崔世光先生的《花鼓》都是取材于民族民间的音乐题材，都具有浓厚的民族风格。以下从节奏，旋律，调式，和声等几个方面分析作品的民族民间风格特性，并对音乐作品中民族风格的异同进行对比研究。

4.1 在材料手法上的一致性与差异性

瞿维先生与崔世光先生的两首《花鼓》在技法上有很多相似之处，首先体现在两首作品都运用了民歌以及民间的音调。这两首作品都以民歌或民间音调为主题材料，在这一方面表现出了材料手法的一致性。瞿维先生的《花鼓》的主题材料主要有两个，一个是第一部分的主题材料——安徽民歌《凤阳花鼓》，另外一个是中段的主题材料——江苏民歌《茉莉花》。崔世光先生的《花鼓》则与山东的花鼓秧歌有着密切的联系，对于这些民间素材的运用，一时表现在对骨干音的运用上，其次在旋法上还具有一致性。这两首钢琴作品虽然在材料手法上具有一致性，即都是运用了民歌及民间音调，但在运用的程度上却还存在着明显的不同。瞿维先生的《花鼓》在民歌的运用上显得更为充分和直接，在作品中，我们能够非常清晰的听到《凤阳花鼓》与《茉莉花》的曲调，且民歌的骨干音在乐曲中呈现的非常完整，与原民歌能够非常的“形似”。而在崔世光先生的《花鼓》中，就更为间接和缩略的引用了山东花鼓秧歌的音调，骨干音呈现出变序性的对应，与原秧歌曲调只是达到了“神似”。

¹¹ 《独创独奏音乐的创作和表演问题》 丁善德 文汇报 1964.3

4.2 在节奏上的相似性与多样性

节奏在音乐元素中作为最活跃分子,对于音乐性格的形成有着至关重要的意义。“如果说旋律线是音乐的血肉,那么节奏则是音乐的骨架,曲调脱离了节奏也正如脱离了音高一样,是根本不能存在的。”¹²通过节奏能够表现出音乐的典型特征。

在瞿维先生的《花鼓》与崔世光先生的《花鼓》中，均采用了民间鼓点节奏中的附点节奏，切分，均分，弱起等节奏，更能起到突出作品民族风格的作用。两首作品在节奏上的相似性上表现为都是运用和弦打节奏来模仿敲击锣鼓的声音。但在两首作品中，由于地域风格特点的不同，敲击出的“花鼓节奏”又具有多样性。例如在瞿维先生的《花鼓》中，在一阵短促有力的锣鼓声“咚咚咚 咚咚 咚咚 呛”之后，整个热闹欢快的场面被全部打开了，**X—XX X—X| X—X—X|**的典型节奏，与贝多芬运用的敲打命运之门的节奏型有同样的效果。而在崔世光先生的《花鼓》中，鼓点节奏则以前八后十六和均分节奏为主，如谱例：

谱例 34:



4.3 在曲式结构上的统一性与独特性

瞿维先生与崔世光先生的两首《花鼓》，在曲式结构上都为再现单三部曲式，在曲式方面呈现出统一性，但是每首作品在曲式的构成方式以及调式调性方面却都具有着自己独特的个性。瞿维先生的《花鼓》在第一部分中属于双句体的乐段，音乐首先陈述自己的主题，然后将乐段的头尾相结合，使音乐经过两次的重复变化之后，又形成了一个大的乐段。这种创作手法具有一定的展开性，不但使材料在运用时发生了变化，更能够使音乐获得更多的动力与活力。在此作品中，作者在第三部分将主题材料的声部进行了转换，使旋律声部与伴奏声部进行换位交叉，将第一段的主题部分进行重复。此首《花鼓》在调性上也非常独特，它是由

¹² 《音乐分析与创作导论》 李贞华 民族出版社 1997.3

“一个升号”和“三个降号”这两大部分组成的，很有可能会被很多人认为是“二部性结构”。这在西方传统写作观念上看，在第三部分再现时不回到原调上是非常奇怪的。

瞿维先生的《花鼓》在第三部分采用了复调的手法，将一部分与第二部分的主题材料穿插在一起。此部分的这种处理方法，使中部的新主题材料在第二段做了简单陈述之后，在这一部分得到了更加充分的发展与深化，此外，一般在作品中的第三部分都要重新再现第一部分的主题与调性，此段将两个主题综合在一起，既能够兼顾到主题的发展，又能使主题得到再现，可谓是一举两得。但是作品在结束时并没有回到第一部分的调性，而是在第二部分的调性上结束。这种只综合主题与速度再现却不回到原调的现象与中国人的审美习惯相关。“中国人认为音乐是一个过程，当音乐进入一个新的起点后，即可在新的高度上发挥，没有必要强调再现或调性回归。”¹³崔世光先生的《花鼓》则在第二部分将第一部分的主题旋律进行深化，在远基础上进行加花变奏，使乐曲更有发展的动力，第三部分再现了第一部分，主题材料也与第一段保持一致。

4.4 在和声手法上的传统性与现代性

和声能够将音乐的形象塑造的更加完美，将音乐的内容表现的淋漓尽致，并能够使音乐形成独特的个性。和声本身就具有音响之美，同时还能够丰富旋律的曲调。和声直接引导着作品的功能性与色彩性。“音乐作品中，和声的选择与运用直接影响着作品的艺术表现力与内容的深度，决定着作品的风格。”¹⁴

为了将鲜明的民族风格表现出来，瞿维先生与崔世光先生的《花鼓》都对和声的民族化与旋律特点进行了大量的探索，在作品中不仅多次运用了五声性综合化和弦，还融入了很多西方传统音乐的和声技法，使得音乐的表现力得到加强。例如，在瞿维先生的《花鼓》中，最后5小节运用了省略音和弦，即省略属七和弦中的三音，还有附加音和弦，即主和弦附加二度音，既能够体现出五声性纵化和弦的特点，又将西方传统和声中从属到主的终止式思维表现出来。

这两首《花鼓》在和声用法上还具有独特性。瞿维先生的《花鼓》以五声性纵和弦为主，并不断变化调式调性来形成调式和调性变音，使得音乐更加具有发展的动力。例如在作品的第一部分中，音乐运用五度循环转到近关系调，由G宫转到D宫再转到A宫，音乐变得更加开阔、明朗，之后音乐又转到了远关系调，bB徵调式，音乐具有了新的发展动力。在第二部分中，音乐一直保持在bB调上，期间引入了调式外音bG与A，调式得到了充分的扩展。

¹³ 《曲式与作品分析》 李吉提 中央民族大学出版社 2003

¹⁴ 《中国钢琴音乐的创作及其启示》 陈旭 音乐研究 2001

在崔世光先生的《花鼓》中，多处运用了二度与四五度音程，在西方传统音乐中，二度音程是不协和的，但在中国五声性调式中，二度音程非常常见，使用也特别的频繁，在本首作品中就用二度音程的碰撞来模仿花鼓敲击的声音。四五度音程的运用使音乐显得非常的厚重，将锣鼓震天的热闹场景表现的非常形象。此外，作品中还运用了线性进行，上下声部的反向进行使得力度不断的加强，作品中五声性调式与线性进行相结合，使民族风格特点表现的更具有张力。

4.5 在演奏上的刚劲性与柔韧性

瞿维先生与崔世光先生的《花鼓》都表现出了锣鼓震天的热闹场面，材料的运用以及节奏的选择都是为了营造出欢快，活泼，轻松喜悦的气氛。因此，在演奏这两首作品时，相似点就在于音乐所表达的情绪是相同的。两位作曲家都是采用双音与和弦来模仿锣鼓的声音，主题也是积极，欢快的旋律。在演奏技巧方面则是多采用颗粒性弹奏方法，手指的触键要敏捷，并在手掌关节的指挥下进行弹奏。双手应用放松而灵活的手腕带动结实的手指，快速地下键，弹出清晰有力的音色，手指离键也要迅速。

但在瞿维先生的《花鼓》中，不但有快速刚劲的旋律，更有柔韧、舒缓的主题。此乐曲的第二主题则是《茉莉花》的曲调。本段用慢速来演奏，旋律轻巧，柔美，犹如一位美丽婀娜的少女和着歌声翩翩起舞，弹奏时声音要轻，并且连贯，右手的上声部要通过手掌关节及手指第一关节支撑，使力量集中深入地传进键盘。在后一个音发出的同时将力量不留缝隙地传递给下一个击键的手指。手腕要柔韧而有弹性地在手指弹奏过程中起到支撑和调节的作用。手指弹奏过程中起进入第一个音符时要吸气下键，用语气带动感情，力量通过指尖进行转移。

谱例 35：

Andante

p

1. 2. *rit.* Tempo I

5 两首《花鼓》作品的现实意义与应用价值

瞿维先生的《花鼓》与崔世光先生的《花鼓》都是非常具有代表性的具有民族风格的钢琴曲，两位作曲家高超的艺术造诣集中体现在了作品的民族风格以及中西结合的作曲技法当中。本人在撰写论文的一年中不断搜集资料，并对两首钢琴作品不断的理解，能够更深刻的意识到这两首作品的现实意义及应用价值。

5.1 反应了中国钢琴音乐作品的民族特性

这两首《花鼓》都具有非常浓郁的民族音乐风格，音乐的特性中既具有共同的特点，也具有很大的差异，而且作品创作的时代不同，文化背景不同，也会在很大程度上影响着作品的音乐特征。如果只对其中的一首作品进行研究，或许不能够非常全面的反映出民族音乐艺术的多样性。在中国钢琴音乐发展过程当中脱颖而出的这两首作品，各自都具备着自己独特的魅力，这都是其他作品无法取代的。将这两首作品结合在一起进行研究，能够是它们相互弥补各自的偏颇。本人从各个切入点，深入到各个层面与不同角度进行研究，能够更好，更完善的反映出民族风格钢琴音乐作品多样化的特性。

学习和研究瞿维先生与崔世光先生的这两首《花鼓》，对于我们目前与将来的工作和学习，都有着重大的意义。

5.2 对我国民族风格钢琴音乐的发展有较大的推动作用

这两首《花鼓》分别创作于 40 年代和 70 年代末，在这期间，中国有着翻天覆地的变化，经历了新中国解放，成立，文化大革命，以及改革开放。时代的不同，也为这两首作品带来了不小的影响。在作品中，也融入了西方二十世纪的现代作曲技术，音乐的内容与形式也多种多样。在这样的一个环境中，作品以民族音乐文化建设，民族精神以及民族文化为立足点，坚持“古为今用，洋为中用”，“中西结合”的指导方针，并从国外的音乐创作中不断吸取新的经验，能够更深层次的挖掘出中国民族精神以及传统文化的精髓。将民族性与现代性相结合，将

中国风格钢琴作品发扬光大。作品的创作手法更加注重音乐的内涵与体现民族化的本质，而并非将民歌的旋律与和声织体进行简单的编配。创作手法的创新，将融入更多的民族性与时代性，作品中也充分体现了民族神韵和作曲家深厚的民族感情。中国风格的钢琴作品奖继续发扬中国的民族传统文化，音乐的民族化也已经由外在形式的初级阶段进入到一个新的发展阶段。这两首民族民间风格的钢琴作品，有着丰富的民族风格钢琴音乐的内容与形式，对我国钢琴事业的发展起到了非常积极地作用。

5.3 对钢琴演奏及教学的启示

瞿维先生与崔世光先生的这两首《花鼓》，都具有鲜明的音乐形象，在写作技巧方面也都有着独到的创新之处，不论在民族色彩的表现方面，还是在钢琴技巧的驾驭方面，都具有相当高的艺术价值。作曲家巧妙地运用钢琴本身的特点，将独奏作品用各种技巧模仿锣鼓震天，欢歌笑语的热闹场面，将音响效果发挥的惟妙惟肖。这两首《花鼓》开拓了我国民族音乐风格钢琴曲的新领域，为我国本土的音乐创作做出了贡献。对这两首作品的研究，对本人以及演奏者和教学人员都具有指导意义。

本文着重对两首《花鼓》进行音乐分析，谈不上是对我国民族风格钢琴曲的全面分析研究。本人认为，随着中国音乐创作事业的不断进步与发展，以及现代音乐作曲技法的创新，具有中国民族风格钢琴曲的创作必定会更加繁荣。

结 语

中国钢琴音乐民族化发展的道路还很长，我们要继续向前探索。对于如何才能更好的演奏与发扬中国民族风格钢琴曲，本人进行了一番思索。

首先，要充分了解中国钢琴作品中所体现的地域风格。

中国人口众多，地域辽阔，资源丰富，在 960 万平方公里的土地上，生活着 56 个民族的人民，在这种特殊的环境下，各地的文化，传统都有各自的风格。

很多中国钢琴曲都是在各地的习俗与风格的基础上创作出来的，例如丁善德的《第一新疆舞曲》，贺绿汀的《牧童短笛》，王建中的《云南民歌五首》，孙以强的《春舞》等。当我们在弹奏任何一首钢琴曲时，要首先将作品的文化背景，创作时代等等进行全面的分析，根据每首作品的风格特点进行弹奏。如果对各地的地方色彩不了解，就会将作品弹变味，新疆风格弹成蒙古味儿，云南民歌弹出陕北味儿，这样就大错特错了。因此，只有掌握了地域文化，才能将中国作品演奏到位。

其次，提高关于民族文化活动的修养。

很多中国作品是根据民间传统文化创作的，例如崔世光先生的《山东风俗组曲》，周广仁的《陕北民歌主题变奏曲》等，要将作品的艺术风格准确的表达出来，就要对各地的民俗风格及文化理解和掌握，例如，要想弹奏好《陕北民歌主题变奏曲》，就要对陕北的民俗文化有一定了解，包含陕北的方言，陕北的民歌等等，才能将作品弹到“神似”。所以，要提高对中国各地民族文化的认识与了解。

最后，要善于学习和研究中国传统民族乐器。

在中国民族风格钢琴作品中，还有很多对传统民族乐器的模仿，还有将民族器乐曲改编成钢琴曲。例如崔世光先生改编的二胡曲《刘天华即兴曲三首》，黎英海先生改编的古琴曲《阳关三叠》等等。在这些作品中会体现出器乐的演奏技法，以及作品的调式调性，节奏速度等等，因此在平时要加强对各种乐器的性能，演奏技法等等有所了解，准确把握各种乐器的音色，才能将作品的音乐风格演奏出来。

中国钢琴音乐作品反映了中国的传统文化，并且符合中国人的审美标准。因此，不论是在学生时代还是将来走上教育工作岗位，都要提高对中国传统文化的

认识，准确的把握中国钢琴作品的音乐风格，才能创造出更多的中国民族风格钢琴作品，才能更深入的解读中国钢琴作品的音乐内涵。

参考文献

- [1] 金石等. 《中外钢琴名曲》[M]. 辽宁: 辽宁人民出版社, 1994.
- [2] 钱仁康. 《音乐欣赏讲话》(上册)[M]. 上海: 上海文艺出版社, 1982.
- [3] 左霞. 《钢琴上的“花鼓”》[J]. 钢琴艺术, 1996.
- [4] 傅正春. 《瞿维和他的钢琴曲〈花鼓〉》[J]. 沈阳教育学院学报, 2005.
- [5] 卞萌. 《中国钢琴文化之形成与发展》[M]. 华乐出版社, 1998.
- [6] 郑兴三. 《钢琴音乐文选》[M]. 厦门大学出版社, 1999.
- [7] 樊祖荫. 《中国五声性调式和声的理论与方法》[M]. 上海音乐出版社, 2003.
- [8] 苗晶等. 《山东民间歌曲论述》[M]. 山东人民出版社, 1983.
- [9] 王安国. 《现代和声与中国作品研究》[M]. 中国文联出版公司, 1989.
- [10] 朱正昌. 《音乐〈齐鲁特色文化丛书〉》[M]. 山东友谊出版社.
- [11] 崔世光. 《漫谈钢琴音乐中的民族色彩与时代精神》[J]. 钢琴艺术研究(中) 中国钢琴作品的分析与演奏, 1998 年第 3 期.
- [12] 崔世光. 《钢琴组曲〈东北大秧歌〉作品简介》[J]. 钢琴艺术, 2002 年第 9 期.
- [13] 魏廷格. 《论我国钢琴音乐创作》[J]. 中国艺术研究院论文集, 1983.
- [14] 吴晓娜. 《中国风钢琴语境的拓荒者、先驱者》[J]. 中央音乐学报, 2005 年第 2 期.
- [15] 廖明旗. 《中国民歌的地理背景与地域特色浅析》[J]. 文史博览, 2006 年第 1 期.
- [16] 汪毓和. 《继承、创新与民族性》[J]. 人民音乐, 1982 年第 4 期.
- [17] 周大风. 《浅谈旋律的民族特点》[J]. 音乐艺术, 1979 年第 1 期.
- [18] 苏夏. 《和声民族化的历史和现状》[J]. 音乐研究, 1981 年第 3 期.
- [19] 陈婴. 《民族化的问题》[J]. 人民音乐, 1963 年第 3 期.
- [20] 顾笑瑜. 《简析中国钢琴音乐发展轨迹》[J]. 安阳师范学院学报, 2005 年第 3 期.

附 录

- [1] 《中国艺术研究院首届研究生 硕士学位论文集 音乐卷》中《论我国钢琴音乐创作》魏廷格
- [2] 《崔世光钢琴作品选集》（序言）黄安伦 人民音乐出版社 2000 年 5 月北京第 1 版
- [3] 《崔世光钢琴作品选集》自序 2006 年第一版 上海音乐出版社
- [4] 《山东省志》山东人民出版社 山东省地方史志编纂委员会编 1994
- [5] 《齐鲁文化概说》 王志民 山东文艺出版社 2004
- [6] 《山东方言研究》 钱曾怡主编 齐鲁书社 2001
- [7] 《山东传统筝乐研究》 汪莹 陕西师范大学硕士论文
- [8] 《音乐表演艺术论稿》 张前 中央民族大学出版社 2004. 1
- [9] 《探中华之乐 求民族之风——黎英海先生访谈录》苏澜深 [J]. 钢琴艺术, 1999 (1)
- [10] 《现代和声与中国作品研究》王安国 西南师范大学出版社 2004 年 1 月
- [11] 《独创独奏音乐的创作和表演问题》 丁善德 文汇报 1964. 3
- [12] 《音乐分析与创作导论》 李贞华 民族出版社 1997. 3
- [13] 《曲式与作品分析》 李吉提 中央民族大学出版社 2003
- [14] 《中国钢琴音乐的创作及其启示》 陈旭 音乐研究 2001

致 谢

在本校读研的三年时间是我人生当中非常宝贵且难忘的一段经历。在学校学习期间，我的专业技能与理论基础都有了一定的提高，这与每一位指导过我的老师息息相关，你们给予我的帮助是我这一生最珍贵的财富。这篇论文完成以后，也就意味着我的这段学习生涯要告一段落了，在此，我要向所有的老师们表达我最诚挚的敬意。

首先，我要特别感谢我的导师黄红辉教授，从论文的选题，收集资料，修改到最后定稿，黄老师都给予了我很大的帮助，三年以来对我专业知识以及各个方面的教诲都让我受益匪浅。黄老师学识渊博，治学严谨，为我的人生目标树立了楷模，是我学习以及将来工作的榜样。

同时，还要感谢在这三年的学习时光中，给予过我诸多教诲和帮助的各位领导及老师。感谢万小娟老师，谢林老师，王莹老师在专业知识技能以及开题中给予我的宝贵意见。

此外，我还要感谢我的家人和朋友们，感谢你们在我人生与学习道路上给予我的帮助和支持，感谢你们与我一路同行，有了你们的关爱，我才能顺利完成学业！

在校期间公开发表论文（著）及科研情况

1. 浅析钢琴教学中的视奏训练. 心声歌刊, 2011 年第五期