



江西师范大学

# 硕士研究生学位论文

键盘上舞出的西南“五朵金花”——钢琴组曲《南国印象》民族性及演奏、教学研究

谢悦

院 所：音乐学院

导师姓名：敖欣副教授

学科专业：音乐学

研究方向：钢琴演奏与教学

二〇一五 年 三月



## 摘 要

《南国印象》这首钢琴组曲是由我国著名作曲家朱践耳先生创作于 1992 年。这部作品是一首运用了西南地区“五朵金花”——五个少数民族的民歌加以性格化处理，而构成的五首形象鲜明，不同题材的小品。这五个乐章为《花之舞》、《哄娃娃调》、《童嬉》、《情歌》、《阿哩哩》。作曲家以西南少数民族的原始民歌为创作主体，融入西方创作技法如和声上的非三度叠置和多调性叠置等色彩性处理，使得这首作品更具时代性，风格新颖，为我们展示了一幅幅生活气息浓郁，颇有意境，形象生动色彩斑斓的唯美画卷。本论文从三个方面进行分析研究：从作曲家的生平概况和创作背景，作品的音乐本体分析其结构旋律和声节奏调性的民族性，第三从演奏和教学的角度分析作品。整个作品的和声调性都充满了浓郁的民族风格色彩。西方的无调性以及调性模糊多调性叠置等色彩性处理等作曲手法融合进传统的民族二度四、五度和弦叠置和声中，让作品具有现代感、时代感的基础上更体现了我国民族的独特风味。

**关键词：**南国印象；朱践耳；民族性；演奏分析

## **Abstract**

The piano suite "southland impression" is written by Chinese composer Mr Zhu jianer in 1992. This work is a use of the "five golden flowers" - five in southwest ethnic minority folk songs to characterization, and constitute the five image is bright, sketch in various subjects. The five music for the dance of flowers, the coax doll ", "children's having", "love song", "o li li". Composer in southwest minority primitive folk song creation subject, blend in western composing techniques such as harmony of the three degrees of superimposed and polytonality superimposed color processing, such as making it work more times, the style is novel, shows a joyful life flavor, for us to have artistic conception, vivid colorful beautiful picture scroll. Are studied in this paper from three aspects: from the composer's life and creation background, work rhythm of melody harmony tonal music ontology analysis of the structure of nationality, the third analysis from the Angle of performing and teaching work. The whole works harmony tonal color is full of strong national style. Western atonal and fuzzy polytonality superimposed color such as processing and so on composing technique integration into the traditional ethnic two four or five degrees chord superimposed in harmony, make work more on the basis of modern and contemporary reflected in our nation's unique flavor.

**Keywords:** Southland impression; Zhu jianer; nationality; performance analysis

# 目 录

摘 要	I
ABSTRACT	II
引 言	1
1 《南国印象》的创作背景	3
1.1 朱践耳概况	3
1.2 创作背景	4
2 《南国印象》的音乐本体及民族性分析	5
2.1 作品简介	5
2.2 主题旋律的民族特征	10
2.3 和声运用的民族特征	22
2.4 节奏的民族特征	26
2.5 调式的民族特征	28
2.6 《南国印象》中各分曲的内在联系	30
3 《南国印象》演奏教学分析研究	32
3.1 演奏中的音色及触键的把握	32
3.1.1 优美婉转的连奏、轻巧跳音的触键把握	32
3.1.2 锣鼓般热闹喜庆的和弦、芦笙般双音的触键把握	34
3.1.3 充满民族韵味的装饰音的触键把握	36
3.1.4 空灵淳朴的分解式音型及音阶的触键把握	37
3.2 演奏中的音乐层次的把握	39
3.2.1 平稳进行的分解和弦及柱式和弦	42
3.2.2 充满朝气的切分节奏及附点节奏的把握	42
3.2.3 谐谑风格的错音风格及同音重复节奏的把握	42
3.2.4 复调织体及固定低音的把握	43
3.3 演奏中的意境及踏板的把握	45
3.3.1 乐句的横向流动	45
3.3.2 和声的纵向陈述	46
3.3.3 安静朦胧意境的踏板的把握	46
3.3.4 热闹逗趣情绪的踏板的把握	47

结 语 . . . . .	49
主要参考文献 . . . . .	50
致 谢 . . . . .	52
在读期间公开发表论文（著）及科研情况 . . . . .	53

## 引言

### 一. 选题的研究意义

通过对这部组曲的研究我们不仅能较深入地了解朱先生在创作后期的钢琴作曲技法,而且重要的是学习他如何用钢琴这一外来乐器演绎民族语言、民族精神。关于组曲,杨儒怀先生所著的《音乐的分析与创作》一书中是这样定义的:“组曲是建立在各乐章间的对比并置的原则基础上,每一乐章相对完整的乐章。并置在一起的乐章好像各种不同的画面,是事物或景象静止的对比关系”。组曲最早源自欧洲、是一种十分古老的套曲曲式。早在16世纪,作为一种“习作曲”出现在柳诗琴音乐中。到17世纪末它的基本形式得以确定,由多个乐章构成,各乐章的体裁以舞曲为主(如小步舞曲、圆舞曲、托卡塔等等)。19世纪产生了组曲的新形式,被称之为新组曲。新组曲中各乐章的体裁对比性增强了,也不再以舞曲为基础,体裁大大地得到了扩展。在我国的钢琴音乐创作领域中,组曲这种套曲形式是作曲家们常用的一种曲式结构,在各种创作的形式中它所占的份量是比较大的,因此有着不可忽视的地位。随着我国的作曲家在钢琴音乐创作中的不断探索和尝试,钢琴组曲的创作题材和技法也逐渐地丰富和多样。<sup>1</sup>

科学意义:

钢琴组曲《南国印象》中的主题来自于西南地区的五个少数民族民歌素材,更有利于增加少数民族之间的文化交流和了解,研究朱践耳的这部钢琴作品有益于传播西方作曲创作技法,让更多人了解中国传统的少数民族音乐。对中国少数民族音乐文化的传承与发展有很大的重大意义。

实践意义:

1. 钢琴组曲《南国印象》结合了西南“五朵金花”——五个少数民族的音乐文化、民族特色,对于我国民族音乐文化的传承起着积极作用。在日新月异的今天,随着社会的发展,导致某些偏远地区的文化日益流失。因而把特定文化中的因子以其他方式保存对于传承中国传统音乐文化有着巨大的贡献。

2 在创作和演奏方面,具有20世纪作曲技法上的重点,演奏技巧上有一定的难度。《南国印象》是作曲家利用本民族的民歌素材结合西方作曲创作手法进行融合而生。在钢琴的演奏上具有实践意义。

3 在教学方面,对音乐素材中对少数民族乐器音色以及民间音乐音调的模仿音型和节奏型的学习有着重要的作用。在钢琴教学上有一定的意义。

---

<sup>1</sup>杨儒怀《音乐的分析与创作》

4 现钢琴考级十级教材中选自组曲中其中一首《童嬉》，组曲在教学演奏上具有一定的参考价值与可听性。对于青少年钢琴教学中也具有一定的普及性。

### 研究的特色:

中国的钢琴组曲我们所熟知的还有《庙会》，《云南民歌五首》，《鱼美人》等。《南国印象》这首组曲中的五首乐曲《花之舞》、《哄娃娃调》、《童嬉》、《情歌》和《阿哩哩》，五个乐曲个性特征明显、风格生动鲜明。这五个乐曲分别选自西南地区五个不同的少数民族民歌旋律，作曲家融合了西方作曲创作手法，呈现出的乐曲民族性风味浓郁，也更富有时代的气息。

### 研究的创新之处:

1. 研究视角的创新:《南国印象》这是一部成功的作品，一些分析过这部作品的研究都是从教学演奏的角度进行阐述，而笔者从一个新的视角进行研究，即从它的民族性视角为切入点结合组曲的本体分析进行研究。

2. 创作的创新:笔者选取《南国印象》作为研究对象，是因为这部组曲中有许多创作理念的标新立异，其中出现的现代新音乐语言。这种运用本民族民间音乐元素和西方创作手法的融合在创作上是一个很大的创新。在创作技法上无调性和多调性的运用，使得音乐的音响更富有时代气息。

3. 多元文化的融合:中国音乐发展的今天，我们不能墨守成规停滞不前，我们要不断的从先进的创作理念上汲取新鲜血液，对于外来的文化冲击，我们要取长补短，取其精华去其糟粕。与外来文化要有选择的渗透、互补、综合。朱践耳老先生的作品创作就是本着这个理念，笔者选取这首作品进行分析就是本着将这个多元文化的复合体理念发扬光大。

### 研究方法:

1.文献资料法:查阅有关朱践耳作品以及相关的书籍文献以及论文进行整理分析

2.例证法:通过例证法，用确凿、典型的例子谱例来证明观点，加强文章说服力

3.归纳法:通过许多个别的事例分析得出论点，并归纳出他们的共有特性，从而得出一个一般性的结论。本文将先对作品作出分析，再归纳结论。



## 1 《南国印象》的创作背景

### 1.1 朱践耳概况

朱践耳，我国著名作曲家。原名朱荣实，1922年10月18日出生于中国天津。朱践耳老先生的创作风格涉及面广，主要作品有交响曲十部，以及他的钢琴作品也是具有很强的艺术感染力和深刻的思想内涵。

他出生于一个商人家庭，自幼随家迁居上海创业，开设纱厂、面粉厂、已进入中国早期民族资本家的行列。但是，机不逢时，无力与当时大量倾销的洋面粉竞争，开办不久面粉厂倒闭。1925年，父亲病逝。在特殊的家境中，幼年的朱践耳不善言辞和交际，很少与其他孩童接触，性格内向。早年，父亲为姐姐请家教，学习钢琴和英语，以及日后母亲的文化修养、爱国热情、使幼年的朱践耳受到很大的影响。朱践耳在表哥的影响下开始学习音乐和弹奏钢琴。少年时代，广播中的苏州评弹和电影音乐，以及街坊邻居办红白喜事的鼓乐吹奏给朱践耳都留下了较深刻的印象。

1940年，朱践耳高中毕业，曾报考上海音专，但是未被录取。1943年，写作了一首诗并且谱曲，首次用“践耳”署名。此期间，时患病吐血，卧床不起，靠借来的收音机听音乐度日。记录了许多音乐主题旋律，学习到许多方面的知识。贝多芬、柴科夫斯基、肖斯塔科维奇的一些交响曲打动了朱践耳的心灵。

1945年，朱践耳的病情好转，随妹妹赴苏北解放区，遇到机遇被留在前线剧团。之后，写作了《打得好》等革命歌曲。同时，为军乐队编写一些合奏曲。

1949年11月，朱践耳从部队文工团转到新建的上海电影厂，开始从事电影音乐创作。

1952年，朱践耳为电影《龙须沟》等作曲、配乐。

1954年，朱践耳被组织上选苏联学习。并将原本三年制研究生的课程学习，申请改为五年制的本科生。

1955年9月，朱践耳实现了去苏联留学的梦想，进入前苏联国立莫斯科音乐学院作曲系，师从巴拉萨教授，从此真正走上了专业作曲的道路。

1960年7月，朱践耳学成回国，在中央新闻电影厂，作曲。1962年12月，在上海歌剧院，作曲。1975年3月，在上海交响乐团，作曲。

#### 二、创作分期

1. 1940-1949年，此时，朱践耳开始自学音乐时期（18岁），仅有一些歌曲而已。代表作：歌曲《打得好》（1947）。

2. 1955-1960 年, 留学前苏联柴可夫斯基音乐学院时期。这是朱践耳第一次专业学习与第一个创作的旺盛时期。代表作是管弦乐:《节日序曲》《英雄的诗篇》(1959)。

3. 1861-1977 年, 创作徘徊(6 年)以及空白时期(10 年)。 代表作: 音诗《唱支山歌给党听》(1963)。此时期是压抑也是积蓄。

4. 1978-1985 年, 补课与恢复创作(8 年)时期。

在“补课”中, 朱践耳认真地学习、研究西方现代作曲的新技法。代表作: 音诗《纳西一奇》(1986)。

经过了“补课”学习和创作恢复性的准备之后, 朱践耳找到并把握住上面提到的他的创作理念:“兼容并蓄、立足超越”, 以及“合一法”, 借鉴西方现代作曲新技法与中国民族传统音乐相结合。

5. 创作的成熟和高峰期(1985-2000)。从 64 岁开始, 一发不可收, 进行自由创作、新艺术的探索, 创作了他重要的 11 部交响曲以及其他一些作品。《南国印象》就是属于朱践耳老先生这一创作时期的作品。

## 1.2 创作背景

生活是创作的源泉。这句话很好的诠释了朱践耳老先生的音乐创作。以《南国印象》为例, 这部钢琴作品的创作灵感都是来源于西南地区少数民族的生活, 以及一些创作技法都是生活中的启发。朱践耳先生的夫人是云南纳西族人, 所以他对云南少数民族有着特殊的情感, 更加激发了他创作西南少数民族音乐的热情。朱践耳先生经常去纳西族以及西南各少数民族地区采风, 研究当地少数民族音乐。他发现在当地的民间音乐生活中, 多调性的存在十分的普遍。无调性、非规整节拍、频繁转调等十分常见, 这些技法都是西方音乐创作中经常运用到的。现代音乐创作中大部分都是来自民间音乐。朱践耳先生早期的音乐创作民族性的元素不是很多, 但是自 1981 年开始其创作思想开始发生变化, 因而创作风格也开始转变。变的更具民族特色更现代性更贴近生活, 此后的音乐作品中都是根植于民间音乐的土壤, 其创作特点开始朝着中西音乐文化的结合中转变。用我国丰富多彩的民族音乐来丰富世界的音乐宝库。《南国印象》就是典型的音乐作品。

## 2 《南国印象》的音乐本体及民族性分析

### 2.1 作品简介

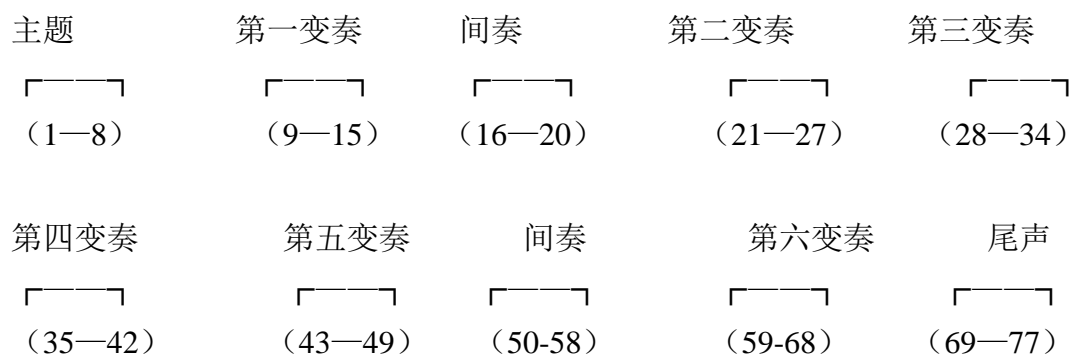
钢琴组曲《南国印象》创作于1992年，属于朱践耳教授的后期作品。钢琴组曲是一种结构形式，一般属于大型钢琴音乐作品的创作结构，也是钢琴音乐创作中的一种非常典型常见的音乐体裁。钢琴组曲都是有统一的标题，并且用若干首钢琴曲来表达同一主题或多个主题。套曲中的各首钢琴曲也可独立成曲，但它们之间的内容互有联系，在音乐方面既统一，又有变化，共同组成了一个和谐的整体。《南国印象》这首钢琴组曲采用西南五个少数民族的原始民歌作为主题材料，经过精心的布局构成了南国风景画似的组曲。作品将西南少数民族的民间歌曲，具有民族韵味的民族语言和风格以及西方的创作手法相结合，用了朴实生动的音乐叙述和充满画面感的组曲形式描绘出了一幅绚丽多彩的南国画卷。通过朱践耳的《南国印象》我们感受到了人们辛勤劳作的辛苦，母亲哄孩子入睡的温馨，青年男女互诉情话相互爱慕的甜蜜，孩子嬉戏游戏的热闹和人们庆祝丰收的喜悦等，为我们展示了多姿多彩的南国少数民族风情。

钢琴组曲《南国印象》由《花之舞》（布依族）、《哄娃娃调》（佤族）、《童嬉》（哈尼族）、《情歌》（彝族）和《阿哩哩》（纳西族）五个部分组成。经过作曲家的富有创新意义的创作，分别组成了《花之舞》、《哄娃娃调》、《童嬉》、《情歌》《阿哩哩》。这五首乐曲不仅仅代表着自己的个性特点和音乐形象，而且乐曲之间相互联系，又是《南国印象》主题的构成部分。整部组曲的音乐形象生动、生活气息浓郁、意境生动。

#### 1. 音乐结构布局

《花之舞》这一乐章的固定旋律来自布依族《好花红》，歌词大意是借花赞人。布依族民歌潇洒、从容。《好花红》是清朝年间布依族青年男女表达爱情的贵州民歌。朱践耳老先生由简到繁的从《好花红》民歌的单旋律发展成为多声部复调的音乐形式《花之舞》。这首乐曲的曲式结构为三部曲式，作曲家通过新颖的变奏手法将布依族民歌的民族韵味在钢琴上表现的生动形象。是中国民间歌曲自由式和西方结构的巧妙结合的成功典范。带有交响性特点。该曲的结构在民族风味旋律的基础上加入了变奏、复调等西方创作手法，是“中西合璧”的典型作品。

《花之舞》曲式结构图如下：



各个变奏段落中通过民族风味的主题旋律、民族特色的和声进行等手法进行变化陈述，由单旋律发展为多声部的复调方式。织体上，第一变奏在主题基础上加厚织体，丰富了中声部；第二变奏，旋律转移到左手的下方声部，右手则为固定和弦伴奏；第三变奏，是复调织体，三声部的复调模仿；第四变奏为三声部的卡农复调模仿；第五变奏是装饰性变奏，第六变奏是二声部复调进行。

《哄娃娃调》是一首短小的小品。主题引用佤族民歌《摇篮曲》的音调，用短小的三段体写成。佤族历史悠久，主要分布在云南省，没有本民族的文字，但有朴素而风格独特的民间口头艺术，尤其喜爱歌舞，音乐在民俗生活中占有重要地位。佤族自古就是一个跨界而居的民族，主要生活在印度支那半岛的中国、缅甸、老挝和泰国，中国佤族主要居住在云南省西南部临沧专区的沧源佤族自治县一带，那里山脉纵横，地势险峻，与西盟、澜沧、耿马、双江、孟连等县连接构成了“阿佤山区”

佤族民间音乐有以下几种分类：

一、 民间歌曲 佤族的民间歌曲按题材和表现内容，可分为创世古歌、劳动歌、爱情歌、婚丧习俗歌、生活习俗歌等几类。

(一) 创世古歌 佤族传统的歌种之一，其内容大多是有关司岗里的传说

(二) 劳动歌 佤族主要从事农业生产，因而此方面的歌曲最为常见，例如撒谷歌，栽秧调等，此外，佤族民间最为流行的劳动歌曲还有磨豆腐调、摘棉花调、砍柴歌、找野菜歌等。

(三) 情歌 有史以来，佤族青年男女间的爱情生活较为自由。就一般而言，佤族青年男女从恋爱到订婚，需要经历不用的阶段，其中最为主要的活动就是弹奏乐器，对唱情歌。格式伴随琴声，低回而深沉。

(四) 婚丧习俗歌 佤族家庭举行婚礼之日由客人单独或集体舞蹈时唱诵的歌

此类歌曲一般由老人领唱，群众应和，气氛浓烈，通宵达旦。音乐多为羽调式。

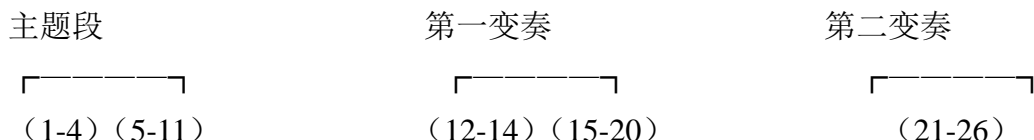
(五) 生活习俗歌 此类习俗歌一般在佤族的某种传统风俗仪式活动, 例如盖房、祭祀、过年等民俗活动中演唱。风俗歌多采用一领众和的方式。

《哄娃娃调》是佤族一首母亲哄孩子睡觉的摇篮曲。这首民歌的唱词是即兴性的, 具有浓郁的民间小调的情绪风味。整体上是一个三部曲式。是主题和两段变化重复的乐段加一个尾声组成。主题出现几次不同的变奏陈述。主题乐段是一个两段体乐句, 第二乐段是在第一乐段的移低音区改变左手和声的变化重复。第三次变奏也是移低音区的变化重复, 只采用了一部分主题材料进行加工创作结尾, 并未完全采用原主题旋律进行变奏。

(1-11) 主题的第一次陈述;

(12-20) 对主题进行第一次变奏, 采用不同的音区对固定音型低八度叙述;

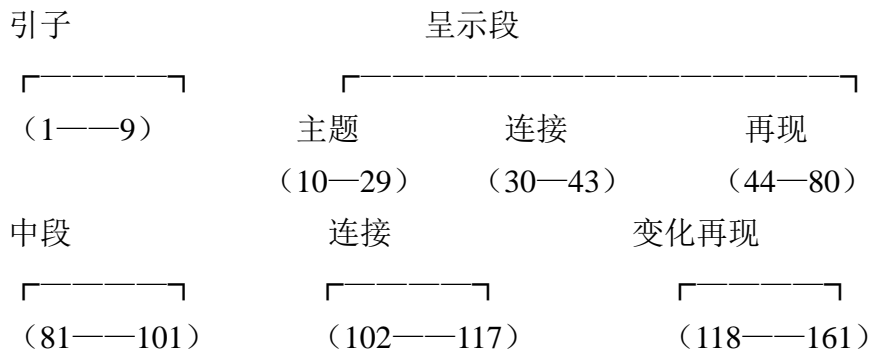
(21-26) 第二次变奏是在主题材料的基础上进行部分变奏



《童嬉》引用哈尼族童谣《赶街去》的主题音调, 并对明快的哈尼族童谣作了较为夸张的处理, 是一首表现儿童嬉戏、打闹、逗趣的诙谐曲。哈尼族主要分布在云南省的西南部, 使用哈尼语, 但没有文字。哈尼语属汉藏语系藏缅语族语支。

哈尼族音乐一般以五声调式为主, 其中的羽调式是十分常见。旋律走向一般呈现下降的趋势, 旋律线条以级进为主。

《童嬉》是组曲的重点片段, 属于整首组曲的高潮部分, 在整个组曲中用笔较多, 起伏较大。用有引子和尾声的对比再现三部曲式写成。



如图, 这是一个带有对比中段(并置型)的三段式结构, 所谓并置型就是既有新材料的并置对比又有第一段材料的引申发展形成的中段——综合性三段曲式。(第二段完全采取新材料新主题, 与第一段形成明显的对比并置) 在乐曲中这是一个双主题, 所谓双主题就是在乐曲中有两个主题进行对比。这部作品的开头是一个 9 小节的引子, 引子部分是纯四度+半音叠置, 这个四度音程一开始就

表现出儿童嬉闹的情绪，后五个小节是从高音区的琶音下行，和声进行和前四个小节一致没有变化，生动的表现出儿童在一起嬉戏打闹好动活泼的特点。（见谱例 2-1）



从第 10 小节至 29 小节是主题的第一次陈述，30-43 是乐曲的连接部分，44 小节至 80 小节是主题的变化重复。从 82 小节至 101 小节是乐曲的中部，引入了新的主题新的材料与呈示部形成对比，之前的主题是热闹活泼的基调，而中部是采用琶音的抒情基调。丰富了乐曲趣味性，避免了整首乐曲都是单一的音调的乏味感，这一乐章运用了对比性的双主题，分别从活泼和安静两个情绪塑造了孩子多变的情绪和形象，使乐曲的变现力大大增强，更加生动。丰满了人物的性格特点，非常富有造型感。（见谱例 2-2）：



从 118 至 161 是乐曲的再现部，这段是变化再现，所谓变化再现就是动力再现就是在原段落的基础上有所变化的再现段，叫做动力再现，这个变化可以是节奏也可以是旋律，但不会有太大的变化，不会改变原 A 段的原材料，如主要的节奏型与构成音没有变化的叫做静止再现。这首作品的动力再现加厚了呈示部的织体，使得原本的单音加厚变成音程，音响更加厚实气氛更加热烈。（谱例 2-3）：



《情歌》引用彝族民歌《阿妹歌声甜如蜜》作为主题（谱例 2-19）这首乐曲是一首彝族山歌，风格自由、无拘无束。节奏节拍自由多变，音乐语调变化细微，给表演者很大的发挥空间。作品用简洁的单声部曲式写成。彝族的音乐文化形式多样，这首乐曲是一段曲式结构，属于散体结构形式。传统的民歌都是劳动人民口传心授传承下来所以并没有严格的曲式结构，这首乐曲由若干乐段组成没有小节线不能准确写出它的曲式结构图。也充分体现了民歌自由的特点。

《阿哩哩》引用纳西族歌舞音乐《阿哩哩》作为主题，原民歌是明快的集体歌舞曲，现写成炫技性的钢琴曲，运用变奏手法写成，属于旋律装饰性变奏曲。

作品《阿哩哩》向我们展示的是人们在大丰收之后的载歌载舞欢庆丰收的喜悦。属于劳动类民歌其音乐形式简明，有领有和，层次分明，具有广泛的群众基础。

旋律装饰性变奏指的是对主题材料的织体、调性。节奏等方面加入一些装饰性的变化出新，其整体的结构是不变的。纳西族主要聚居在云南省丽江纳西族自治县。纳西族原是中国西北古羌人的一个支系，大约在公元 3 世纪迁徙到丽江地区定居下来。纳西族的音乐文化近年来受到国内外音乐界的高度关注，尤其是纳西古乐和歌舞音乐，具有很高的艺术价值。纳西民间歌舞有着悠久的历史 and 广泛的音乐环境，在节假日、婚丧嫁娶等特殊日子都有歌舞活动。“阿哩哩”是歌舞音乐的一种，节奏明快。《阿哩哩》作为组曲的终曲，在篇幅、速度、力度对比以及特殊创作技巧的运用方面等都达到了更高的高度，成为整个组曲的高潮部分。朱践耳老先生将纳西民间歌舞进行变奏，作品将五个变奏和一些从属结构连接而成的钢琴小品。作曲家的作曲手法借鉴了西方的作曲技法来表现中国民间歌舞的场面，精妙的变奏手法恰当的表现了纳西族人民善于歌舞和粗犷的个性。和声的特点仍是以四度和五度的连续进行为主，民族风格保持的非常完整。

曲式结构图如下：

引子	主题	连接	第一变奏
(1 —16)	(17—26)	(27—30)	(31—41)
连接	第二变奏	连接	第三变奏
(42—44)	(45—54)	(55—60)	(61—70)
第四变奏	连接	第五变奏	尾声
(71—80)	(81—85)	(86—103)	(104—121)

## 2.2 主题旋律的民族特征

《花之舞》是根据中国西南地区贵州地区的布依族民歌《好花红》的固定旋律改编而作。《好花红》中的好花指的是布依族的民族之花茨蓼花。《花之舞》保留了《好花红》的主题旋律，在此旋律基础上增加了一些变奏，例如增加旋律的装饰音，旋律加花等。作曲家在这首民歌的旋律基础上不仅保留了布依族音乐的民族韵味，而且还加入了西方的创作技法，如：西方的模糊调性，复调的运用等创作手法等。间奏中空五度双音与增四度的重复进行都体现了西方创作手打与中国民族音乐的融合。主题一开始出现上行四五度的大跳随后级进下行蜿蜒起伏和小三度的旋律跳进体现了布依族音乐的壮丽与委婉的结合。大二度的装饰音形象生动的体现出布依族润腔的特点和民族韵味。左手的空五度柱式和声织体与右手声部丰富的织体旋律变奏，形象的将一幅清新空灵的布依族山寨画面展现给听众面前。

(谱例 2-4):





# 《好花红》民歌旋律（2-5）

1=A  $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$  BB 好 花 红 布依族民歌

山歌风

5<sup>♯</sup> 3 6. 3 | 2̣ 1̣ 3 - 2̣ 3 | 3 2 1 | 6 - 1 |

1.好 花 红 来 好 花 红 (呃),  
2.好 花 鲜 来 好 花 鲜 (呃),

3̣ 2̣ 6 1̣ 2̣ | 3̣ 6 2̣ 1̣ | 6 - - | 5<sup>♯</sup> 3 6. 3 | 2̣ 1̣ 3 - 2̣ 3 |

好 花 生 在 那 刺 藜 蓬 (呃), 好 花 生 在  
好 花 生 在 那 刺 藜 尖 (呃), 好 花 生 在

3̣ 2̣ 1̣ | 6 - 1̣ | 3̣ 2̣ 6 1̣ 2̣ | 3̣ 6 2̣ 1̣ | 6 - - ||

刺 藜 树 (嘛), 哪 朵 向 阳 哪 朵 红 (呃)。  
刺 藜 树 (嘛), 哪 朵 向 阳 哪 朵 鲜 (呃)。

# 《花之舞》主题片段（谱例 2-6）



以上两个谱例可以看出朱践耳老先生在原民歌的基础上把《花之舞》的主题旋律增加了倚音来润腔，这是用钢琴的音色来模仿民歌唱腔的一种方式。装饰性润腔是指“在中国民族声乐艺术长期发展过程中对唱腔加以美化、装饰、润色的技法”《花之舞》中的倚音的演奏模仿了演唱中的润腔，在钢琴音响上修饰了乐曲旋律，同时也体现了布依族人民热情，活泼的个性以及热闹欢乐的场面。

乐曲第一变奏的旋律在主题旋律的基础上倚音织体由单音加厚为八度。间奏的旋律织体和弦是模仿锣鼓的声音，（谱例 2-7）



从 21 小节开始的第二变奏采用的是固定旋律变奏，主题旋律落在了左手声部上，右手依然持续间奏的“锣鼓”旋律。这一段锣鼓和弦的上方右手和弦是一组充满色彩性的和弦，它的结构是由大三度和小二度、小二度和纯四度叠置构成，其中的小二度是不和谐较尖锐和声色彩。下方左手的声部是纯四度音程交替。整个和弦音响类似布依族的铜鼓鼓槌的交替演奏。（见谱例 2-8）：



第三变奏从 28 小节，左手声部保持第二变奏的旋律声部，但是右手的旋律织体发生了变化，由三音和弦变化为分解和弦琶音。上方声部是“锣鼓和弦”的分解和弦旋律，下方左手声部则是平行五度的级进下行（谱例 2-9）



第四变奏的旋律声部转换到右手声部上,但是主题旋律音隐藏在分解和弦的琶音里,左手的旋律调性发生变化,旋律织体并未发生变化。高声部和次中音声部形成了 8 度卡农对位。复调音乐是在欧洲发展起来的,在我国复调音乐最早的音乐形态是在民间音乐中发展起来的。例如西南少数民族中的多声部民歌等。

变奏五进入乐曲的高潮部分,采用卡农模仿,调性发生转变,由一个共同和弦转入降 D 宫调。调性的变化对比在色彩上比之前的变奏更丰富。旋律织体变为雄壮的和弦音,级进的二度下行增加了乐曲高潮跌宕的起伏感。(谱例 2-10)



变奏 6 回到原速,旋律在主题旋律的基础上音区发生了变化,增高了一个八度,使得音乐进行的更明亮轻柔。最后的尾声持续了之前间奏的旋律风格,和弦进行赋予了音乐有一种非常完满坚定的结束感。(见谱例 2-11):



《哄娃娃调》是由佤族原始民歌进行创编的,右手旋律是慰藉的吟唱,左手伴奏则是朦胧的、神幻的、梦境似的遨游。使佤族民族的奇异色彩更为传神。整体的旋律线较为平稳圆润,旋律没有出现四五度的大跳而以级进为主,使得音乐的情绪安详恬静和平淡朴实。为了塑造朴实的音乐形象,左手下方声部是一个简单的柱式和弦固定音型平稳交替进行,旋律最后结尾的音落在 4 上并不予解决,这里清角是调内的音而不作为偏音存在,这是一个加清角的六声音阶所以这个清

角也并没有不稳定之感，反而给人无限的想象。非常有佤族的民族风味特色。旋律的变奏以固定乐思旋律在音区上的改变，旋律音符朴素安详，整首歌曲就一句在其他的音区上反复吟唱，这样音乐的风格不会发生改变，而且利用在和声的紧张度推进乐曲旋律进行，给人不落俗套又不乏单调之感。（见谱例 2-12）



旋律第二次陈述时还是采用固定旋律变奏，但是音区发生了变化，由原来的高音区转至中音区小字 2 组的音区，左手伴奏音区也随之降低一个八度。（见谱例 2-13）



旋律在最后一次陈述上又在第二次陈述的基础上降低一个音区模进。力度也是一次比一次减弱至 pp（见谱例 2-14）



《童嬉》右手的旋律声部是来自哈尼族的童谣《赶街去》，引子部分音型的和弦音交织在一起形成多声部音列，它是由四声均等音阶构成，形象表现了儿童活泼好动的性格特征，纯四度和半音的叠置表现童嬉，笔者认为此处为“童嬉动机”。这个童嬉动机是一个四度音程表现儿童嬉闹好动的特征，倚音装饰音也突出了民歌的特点，体现了民族性。后面一个音型是动机和弦的分解变形。整个乐曲都贯穿着这个核心的主题动机，这个主题动机组合变形作为乐曲的引子伴奏连接等部分贯穿全曲。哈尼族的民间音乐以传统的五声性调式为主，旋律以级进和 4、5 度的大跳为主。整首乐曲的音响是民族性与现代性的结合。乐曲的错音风格的安排充分体现了西方作曲手法在中国作品中的融合运用，谱例中的错音风格

进行，西方作曲家普罗科夫耶夫曾运用过。乐曲的精湛和声设计如：双调性的融合和异调配置以及核心音程的贯穿都巧妙的体现了民族性与西方作曲技巧的完美融合，体现了作曲家创造性开放思维。中段出现左手的降5音持续音，固定音型的运用都体现了民族性与现代性的结合（见谱例 2-15）：



主题左手的伴奏分解音型是错音分割的形式，在西方现代作曲家普罗科夫耶夫也曾用过类似的手法进行创作，朱践耳先生在这种创作手法上主体不变，加入民歌的素材，体现了民族与现代的结合。（见谱例 2-16）：

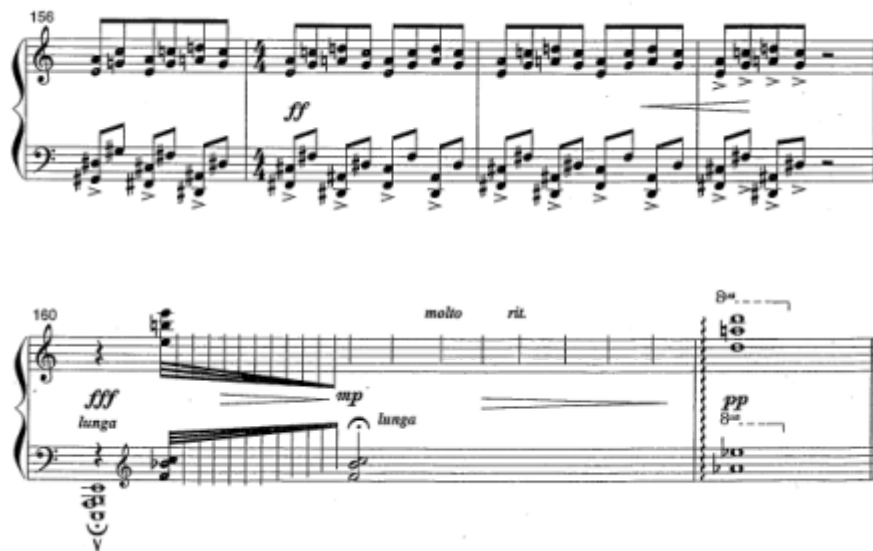


中部从 81 小节开始情绪上发生了很大的变化，与呈示部的情绪是明显的对比。这段引进了新的材料，情绪上也变成抒情性歌唱性的(cantabile), 右手声部旋律音为三音和弦的琶音，十分柔和抒情，乐曲旋律也更加的流动。左手声部也是轻柔的同音重复。这种固定音型伴奏的写法体现了民族性与现代性的结合，表

现了作品家独具匠心的创作手法。（见谱例 2-17）：



再现部的织体与呈示部一致，但旋律织体加厚使得乐曲的情绪气氛十分热闹有气势，结尾部分的左手伴奏很好的体现了乐曲的色彩性，最后和弦力度 *fff* 达到了乐曲的最高潮，也较好的烘托了主题（见谱例 2-18）：



《情歌》选用彝族民歌《阿妹歌声甜如蜜》。主题旋律的切分和三连音节奏体现了彝族的民歌节奏特点，体现了中国民族音乐的写意性和中国民族音乐的艺术意境。彝族是中国西南地区一个具有悠久历史与文化的民族。主要分布在云南、四川、贵州、广西四省区，其中大多聚居在大小凉山一带。彝族的文学艺术丰富多彩，其中有诗歌、故事、寓言、谚语等，较为著名的有长篇叙事诗《阿诗玛》《梅葛》等。传统工艺美术有漆绘、刺绣、银饰、雕画、绘画等。颇富民族特色。

民间音乐：彝族民间音乐丰富多彩，其中以民歌的种类最为丰富。彝族的传统音乐因地域的不同而存有一定的差异。例如其民歌通常就可依大小凉山与坝区为界分为两大色彩区域（即用彝、汉两种语言演唱）。

情歌 彝歌称“阿冉妞”（凉山）“求歌”（贵州）、“曲子”或“阿哩”（云南），

它是彝族民歌中最为丰富的歌种之一。此类歌种因地域之别而在音乐上存在较大差异。例如凉山一带的情歌多为上下句结构，曲调优美、抒情；云南红河一带（尼苏人）的“曲子”则拥有着庞大的曲式结构。

《情歌》选取的彝族民歌《阿妹歌声甜如蜜》就是属于彝族青年男女对唱的情歌。作品为了表现彝族民歌的宽广自由和悠扬婉转的特点，作曲家在创作中的并未改变山歌基本音调，旋律的跌宕起伏进行，优美婉转，由于此段落没有小节线不能准确写出它的曲式结构图，但是依据其旋律特点可以分为五个乐句。第一个乐句是一个自由延长的长音，之后是伴随着五声音调的琶，起到音色润腔的作用。也很好的体现了民歌的模仿性。这部作品的主题旋律音调选自彝族民间歌曲《阿妹歌声甜如蜜》。

音色性润腔：是指通过音色的变化来对唱腔进行美化，润色，装饰。《情歌》每句都由一个长音开始，之后左右手都以分解和弦的形式高低不断重复，音响连绵不绝，运用力度的变化等手法，造成虚实对比跌宕起伏的音响，起到润色的作用。在钢琴上对音色润腔体现了彝族恋爱中的男女在田野中的拉歌对唱的情景，表现了“回声”令人回味无穷。见谱例《情歌》



旋律织体上以分解琶音和柱式和弦为主，营造一种男女之间用歌声互相倾诉爱慕的浪漫场景。进入主题部分作曲家同样也运用了装饰音润腔，体现乐曲的民族性。在切分节奏处增加倚音，润色旋律也烘托出彝族男女相互逗趣的生动场面。这也突出的表现了彝族民歌的特点。形象的再现了人物的心理特征。（见谱例 2-20）：



中段织体的琶音进行由左右手交替共同完成，体现了民歌中男女对唱的意境。也完整的表现出彝族青年男女互相倾诉爱意，感情共鸣单纯的感情。（见谱例 2-21）：



主题旋律在不同的音区声部之间的模仿呼应，好似彝族男女在山谷间放声高歌山谷的回响。渐渐回落之后落在宫音上，开放性结尾也给人们许多的想象空间。作曲家创作的旋律的陈述基本采用的是山歌自由陈述的方式。篇幅不长，但是整体旋律构思完整。

《阿哩哩》选自纳西族民歌，是完全的民歌变奏，因此旋律也是民歌的旋法特征。这首是装饰性变奏，所谓装饰性变奏就是对旋律进行装饰性的变奏例如改变其织体调性，但是结构一般不变。全曲将民歌作托卡塔式的炫技，如引子部分的固定音型进行。阿哩哩是纳西族歌舞类的一种类型，舞蹈时一般手拉手前后摆动，三步脚一抬手的节奏律动。《阿哩哩》表现人们载歌载舞欢聚在一起庆祝丰收的喜悦心情，音乐形式简明，曲调朗朗上口，演唱形式有领有和，作曲家运用装饰性润腔对纳西族民歌主题进行改编创作。见谱例纳西族民歌《阿哩哩》：





朱践耳改编《阿哩哩》:



朱践耳老先生根据纳西族民歌的主题旋律作为材料，加入了装饰音润腔。使得旋律简介明快，富有舞蹈的节奏韵律。左手的三十二分音符伴奏增添了乐曲的节奏律动。主题的倚音装饰音在钢琴音响上模仿纳西族民间歌曲体现出纳西人民热情活泼的个性。

这首变奏曲的引子一共有 16 个小节，由于旋律在低音区，音响效果浑厚低沉，音符由疏到密，节奏也在加快。引子部分旋律 1-8 小节好似锣鼓声由远而近，这和第一乐章《花之舞》的“锣鼓和弦”固定音型一样，也是模拟音响创作手法。后半段 9-16 小节是 32 分音符的快速进行，引子部分的这一固定音型的创作手法是模仿西方“托卡塔”式的炫技写法。托卡塔原意就是触碰的意思，托卡塔曲也被称作触技曲，它是一种具有很强自由即兴性的键盘乐曲，它常常由一连串的分解和弦以音阶的交替构成，速度一般较快。托卡塔源于意大利文艺复兴时期的一种曲风。托卡塔 *toccata* 节奏紧凑，速度较快，对演奏者技术要求比较高。十六至十八世纪流行于意大利，十八世纪在德国进一步发展，自由奔放的特点更为突出。目前我们说的托卡塔可以理解为是一种器乐体裁，也可以说它是一种键盘

演奏技巧。很多作曲家都喜欢运用托卡塔这种技巧来模仿中国民族民间音乐，很大程度上提高了作品的表现力。作品中就运用了类似托卡塔的这种演奏技巧来模仿纳西族的打击乐器的音响，从而营造出一种热闹非凡的场景。

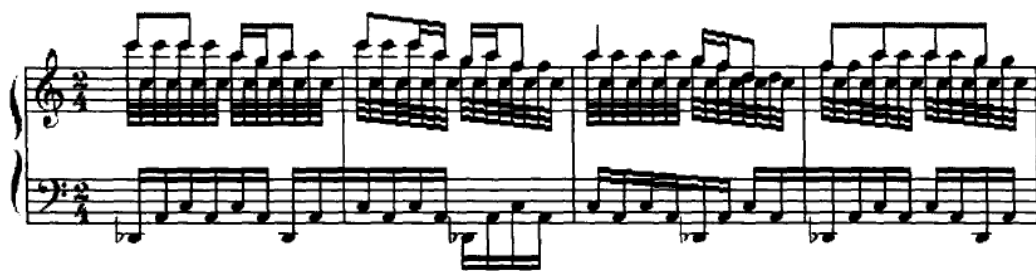
引子部分出现固定音型是整个乐章的核心音型，核心音型贯穿乐曲的始终，使得乐曲的情绪表现的热闹非凡，充满趣味性。（见谱例 2-24）：



这一变奏曲的主题旋律来自纳西族民歌，是一首节奏欢快的舞曲。主题部分的变奏部分建立在省略三音的分解小七和弦的阿尔贝蒂低音固定节奏型上，这一固定的节奏型完全重复，来自引子部分的最后一小节，它是模仿了锣鼓敲击的音响节奏来渲染热闹喜悦的气氛。（见谱例 2-25）：



第二变奏从 42 小节开始，仍然是分解七和弦的固定旋律，但左手声部节奏放慢了一倍为十六分音符，与上方旋律声部形成了 5/8, 2/4 的复节奏，对主题旋律的装饰性变奏，旋律仍然隐藏在密集的音组中，（见谱例 2-26）：



第三变奏把主题旋律与固定节奏结合起来，旋律都被囊括进 32 分音符的节奏型中。（见谱例 2-27）：



第四变奏是主题旋律同音反复，左手声部伴奏由分解和弦变为柱式和弦（见谱例 2-28）：



第五变奏是乐曲的高潮段落，和弦的叠置，织体加厚，音响浑厚，使得乐曲的情绪结构都是非常宏伟有气势。表达了纳西族彪悍粗狂的个性。（谱例 2-29）：



尾声的材料结构和节奏都来自引子的第二部分，最后结尾落在纯四度叠置的

和弦上来自引子第一部分的材料，这样整个曲式在结构上也是首尾呼应的。（见谱例 2-30）：



民歌唱腔在钢琴上的运用：

装饰性润腔：润腔是指“在中国民族声乐艺术长期发展过程中对唱腔加以美化、装饰、润色的技法”《阿哩哩》中的倚音的演奏模仿了演唱中的润腔，在钢琴音响上修饰了乐曲旋律，同时也体现了纳西族人民热情，活泼的个性以及热闹欢乐的场面。（如谱例 2-31）：



乐曲的织体是由十六分音符和三十二分音符构成，速度较快，突出了民歌的特点。这五个变奏，每次变奏的形态都不一样，也丰富的表现了纳西族人民载歌载舞欢腾的热闹画面。

### 2.3 和声运用的民族特征

《花之舞》第一变奏中平行五八度的运用，音乐发展到近现代作曲家已经将此作为一种发展的变化手法。不再视为禁忌而是为追求新的音响色彩。三度音程基础上附加了一个很有特色的小二度不协和音响，更好的突出了舞蹈的节奏。四五度的芦笙般的双音叠置，四五度叠置和弦等民族和声（见谱例 2-32）：



间奏中出现的大三和小二度低的锣鼓和弦,相互呼应的支声旋律填充于长音及句尾之后,间奏的锣鼓音效等等和声运用体现了浓郁的民族音乐的特征。形象鲜明的表现了人狮共舞的热闹场景。民族性和声加上西方多声部复调和模糊调性的创作手法,使整首作品独具一帜。(谱例 2-33):



线性的和声思维,主题旋律和第一变奏左手声部的旋律织体都体现了线性的和声结构,所谓的线性的和声就是一种按逻辑化进行的声部线条,它在音乐和声进行中更注重横纵向的声部运动方式。线性的形态有直线、曲线、折线、波浪线等,可以是单一的,也可以是平行的、同向的、反向的、斜向的综合性线性运动。如谱例 2-34 是属于同向的线性运动。



《哄娃娃调》是四五度的和声思维，低音声部只用了连续四度和连续五度的进行，（见谱例 2-35）：



整首曲子的和声构思是平行的线性和声手法，和声的变化大致以乐句为单位（1-4）纯四度音程的平行进行；（5-11）纯四度和大三度的交替进行，使得织体更加厚实，突出一种宁静的气氛；（谱例 2-36）



（12-14）增四减五的交替进行，不和谐音响的加入为音乐继续发展增添了动力；（谱例 2-37）



（15-20）纯四度的平行进行；（21-26）纯五度的平行进行，音乐逐渐归于平静。（谱例 2-38）：

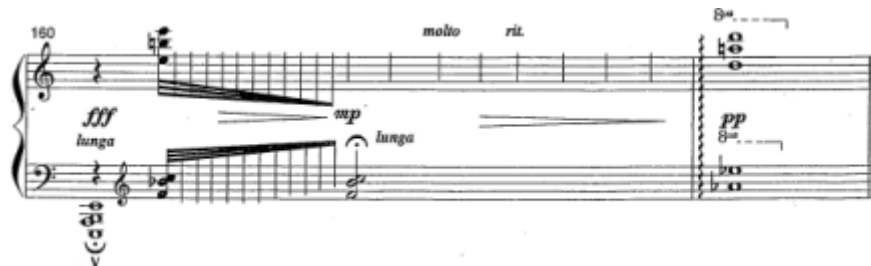


和声色彩呈现出柔和-紧张-柔和的变化过程。每一句的和声都有变化来衬托旋律,使得旋律的每次进行不会单调乏味。第三句的和声进行最为紧张与前后的和声进行形成了对比,整体上形成一动一静动静结合的音效。平行的进行营造出一种朦胧飘渺的意境和音响色彩。形象描绘了一个宁静的夜晚母亲在轻柔的哼唱催眠曲怀中抱着入睡的孩子的幸福宁静的场景。乐曲接近尾声的和声进行变为增减音程的交替,作曲家用不协和的和声进行加强了紧张度,推进了整个乐曲的发展。

《童嬉》的和声中的现代技法运用比较充分,如作品所包含的小二度、增四度与大七度等非三度叠置的多种不协和和弦、不协和的因素给乐曲带来了极大的推动力,丰富了乐曲的色彩性。作曲家用这些比较特殊的和声编配创作乐曲造成了作品的调性叠置,左手变奏部分有两个调,并且这两个调式一个并置的四度,在我国传统的五声性调式来说四度的和声是解决这种五声性旋律的最好方法。这种双调性的融合异调配置都体现了作曲家民族与现代的融合。(见谱例 2-39):



乐曲结束处不同调性的四五度叠置和弦所迸发的奇特音响等。例如结尾处(见谱例 2-40)色彩性和弦式半音叠置,生动形象的表现出题示的童真嬉闹。作曲家从总体设计到细枝末节的技术处理已达到融会贯通、运用自如的地步。



《情歌》的和声进行相对较简单,主要运用了线性和声进行。和声上主要是五度和二度叠置,典型的民族和声进行,充满了浓郁的民族风味。旋律下方的低声部伴奏主要是柱式和弦和级进的低音线条两种形式。作曲家运用这一和声手法

制造飘渺的意境。来展现了年轻男女之间朦胧的爱意。（见谱例 2-41）：



《阿哩哩》在和声上采用的是音相和声思维和线性思维和声思维。这首乐曲运用了模拟特性和弦，模仿本土民间乐器的节奏与音响，体现了作品丰富的民族性。因为乐曲的伴奏是口弦，这种乐器是五度定弦，所以作曲家在创作时运用四度五度的和声进行来模仿民族乐器。四五度的和声进行在这首组曲的其他乐章中也被运用的很频繁，可见作曲家在遇到民族性五声性旋律时都会首选四五度的和声进行来解决。作曲家而且还运用一些充满色彩性的，不和谐的和弦音响，生动形象的模仿纳西族的锣鼓的节奏和演奏特点。例如引子部分开头的模仿锣鼓从远到近的音响，（见谱例 2-42）：



大大增加了乐曲的表现力和少数民族音乐的韵味。这种模拟特性的和声音响就属于音相和声思维的范畴。音相和声思维是在二十世纪作曲技术的探索中，追求和声色彩被越来越多的作曲家所重视。乐曲中通过模仿锣鼓音响节奏表现人们在欢快热烈的锣鼓声中载歌载舞的热闹场面。线性思维和声思维在第五乐章中的表现是平行进行的方式。作曲家运用的四五度和弦叠置也为中国五声性旋律的和声配置给及了很大启发，总体提升了中国和声的发展空间。

## 2.4 节奏的民族特征

《花之舞》此曲的节奏特色在于间奏中出现的锣鼓和弦，它们一前一后的走出了类似铜鼓的击鼓声，模拟了布依族铜鼓的鼓声。为乐曲增添热闹喜庆的节奏律动。（见谱例 2-43）：





主题为八分音符和四分音乐相间叙述，使得这首乐曲更具抒情的优美特征。类似的民族节奏有新疆维吾尔族的节奏特点是切分和附点音符，朝鲜族的节奏特色是以三拍子和长音为主。（见谱例 2-44）：



《哄娃娃调》整首作品的节奏节拍律动都比较自由，全曲都是采用交叉节奏，节奏对空的形式，类似摇篮似的摇摆节奏，频繁的节奏变换几乎一两个小节一次，包括 2/4 3/4 4/4 4/5 显得的随意和闲适。具有印象派的音乐特点。左手声部的音型是固定音型的不同音区的重复。很多民族节奏特点是多节拍的切换，这也是民歌的特色之一。这也与地理环境和生活习惯有内在不可分割的联系。这首作品的节奏是非常自由的，在这首作品的节奏和旋法上都能体现，也说明了佤族人民的生活方式是自由无拘无束的。

《童嬉》是组曲的重点片段，呈示部的节奏以八分音符和四分音符交替进行，节拍切换频率较少出现，整体上节奏比较平稳统一。后半段主题出现固定音型的音列，这个出现的固定音型的 3/4 节拍与民歌的 2/4 节拍形成错位的节奏对位，节拍上旋律声部是 2/4 但在伴奏音型上却是 3/4 拍，这样富有特色的节拍形式形成了一个错位的对比，趣味性十足充满民族韵味，它与音乐节拍 2/4、3/4、4/4、5/4 与 5/8、4/8、3/8、2/8 的不停的转换，生动形象的表现了乐曲活泼，嬉闹的谐谑曲风格。再现部虽然属于动力再现，可是在节奏上却出现没有什么变化。

《情歌》这首作品的最大特点是节奏，整体宏观上是自由拍子，乐谱中没有标记明确的小节线和节拍。整首乐曲的变现力很丰富情感的张弛变化很明显，乐曲的节奏属于山歌节奏特点，自由悠长。整体的节奏较简练，作曲家并未运用复杂的节奏，这也是彝族音乐特点。在速度上作曲家在开头就标记了“Senza misura, com rubato”，即无固定节拍小节，节奏伸缩自由。在乐曲中间也有很

多速度渐快渐慢的标记，即兴性很强，给演奏者留下较大的自由发挥的空间和想象力，以此来展示民歌的风味。每一段都是由若干个附点音型和倚音装饰音的小乐句组成，语气像是彝族姑娘试探彝族青年那种内心波澜起伏的心情。（见谱例 2-45）：



《阿哩哩》整体节奏比较规整，引子部分节奏由慢到快，音符时值由多到少，音符有疏到密。整个引子部分都是由固定音型贯穿乐曲始终。纳西族的民间歌曲多为变换拍子，常常采用前短后长前紧后松的节奏型。整个乐曲的节奏都是引子部分的固定音型节奏，乐段都是由整齐规整的乐句构成。乐曲一开头就处于热烈的气氛中。主题节奏音型采用了托卡塔式的快速节奏音型。进入主题的节奏是由八分音符和十六分音符构成，左手配合热闹的场景还是速度较快比较跳跃的三十二分音符，但值得注意的是这个二拍子的小节中，左手伴奏部分是将三十二分音符分成了不规则的三等分，这样错落有致的安排大大丰富了乐曲音乐性，使得旋律更加流畅，增加了其节奏的动力性，同时演奏的难度也加大了。（谱例 2-46）：



中部出现的左右手交替节奏，同音反复节奏和节拍的变换以及织体的变化，使每个变奏部分的性格情绪都有所变化。节奏也是《阿哩哩》这首作品中的亮点。

## 2.5 调式的民族特征

《花之舞》这首作品的材料来源于贵州的羽调式，原调是 E 羽五声调式，调性上移小三度为 G 羽，间奏调性模糊，自然过渡转调，目的是为了使主题和变奏较远的调能得到自然的过渡。全曲中并没有出现徵音，这也是云贵地区的民族音乐的特色。乐曲由最开始的二声部进行发展为全曲最丰富饱满的五声部复调变奏，第 43 小节由一个共同的七和弦转调，主题旋律以辉煌的降 b 羽调式四音列进行陈述，左手旋律声部为六度卡农，以降 D 宫调不同的调式进行对比交响组合

呼应，低声部则以八度作为强有力的支撑，使得这一变奏成为整个乐曲气势恢宏的高潮段落。

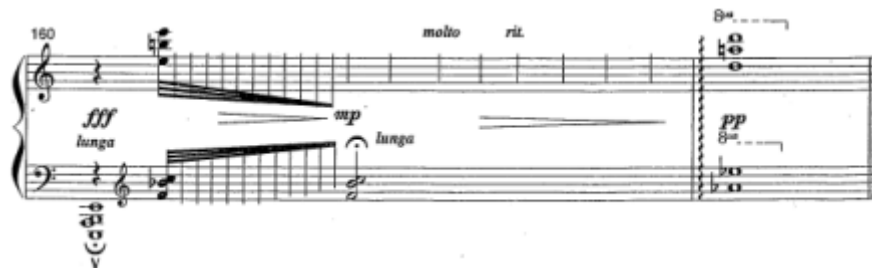
《哄娃娃调》是一个羽调式，第一次陈述的主题调性由降 A 宫转到降 D 宫。降 D 大调六声音阶：6 1 2 3 4 5 它与传统的五声音阶不同，传统五声音阶的偏音清角在六声音阶中不作偏音使用而用作主干音来使用。它的终止方式比较特别，结尾的音落在 4 上并不予解决，这里清角是调内的音而不作为偏音存在，这是一个加清角的六声音阶所以这个清角也并没有不稳定之感，反而给人无限的想象。非常有佤族的民族风味特色。（见谱例 2-47）：



《童嬉》主题乐章为双调性的融合，异调配置。调性为 D 商调，引子部分旋律是由纯四度+小二度+纯四度构成，明显的民族调式的音响。低声部的伴奏织体来自引子的动机模式，采用了民族性的调式如四声性音调和固定的音型核心音程相结合表现了童嬉，巧妙的凸显了孩子们活泼的性格和形象特点。（见谱例 2-48）：



结尾处的和弦是双调性，半音叠置的和弦表现童嬉。（见谱例 2-49）：



《情歌》是降 E 宫调式,每一个长音后面都紧接着五声性音调的快速音,模仿方言的语气,起到音色润腔的作用,提高音乐的变现力。调式音阶为传统的 1 2 3 5 6 并未使用偏音。所以乐曲的民族五声性特别强。开放性结尾,留给人们无限的想象空间。一方水土养育一方人,彝族地区地理环境得天独厚水土肥沃朴实的彝族人民热情好客,宫调的调性是非常明朗的,所以彝族民歌大多都是明朗的宫调。作品中的多声部复调创作手法是模仿西方的作曲技巧,中国的民族音乐与西方创作技巧的完美融合都使得这首作品十分有灵性,让人听完浮想联翩耐人寻味。

《阿哩哩》这首乐曲的调式音阶是以羽音为主音,调式音阶为 6 1 2 3 5 6,纳西族民间音乐比较常用羽调式和角调式,骨干音多以 6 1 3 为主。纳西族民间音乐中常常会出现五声性旋律,并且音调喜欢下行。此作品整首曲子是复合性调式,上方声部为降 E 羽调式,下方是 C 宫调式。上下声部形成了调性的对比。主题第一变奏是 E 羽调式,第二变奏是 D 羽调式,第三变奏是降 E 羽调式,第四变奏是降 E 羽调式—C 宫调式,第五变奏是 D 羽调式—E 羽调式,从调性的布局我们可以看到在这首作品里调性的变化比较复杂,作曲家运用了复合型调性。小三度的下行也体现了纳西族音乐的特点。

## 2.6 《南国印象》中各分曲的内在联系

钢琴组曲是钢琴音乐创作中的一种经典的音乐体裁,属于大型的钢琴作品的体裁结构,组曲一般有统一的标题,用若干首钢琴曲来表现同一主题或者多个主题。组曲中的各首钢琴曲可独立成曲,其中的音乐体裁风格有所不同,但它们之间的内容互有联系,在音乐表述方面既统一,又有变化,共同组成了一个统一和谐的整体。因此我们不仅要从小观上来逐一分析各个乐章之间的内部结构,还要从宏观上来了解各个乐章间的联系。

五个乐章间的分析图:

章节:	I	II	III	IV	V
速度:	中板	慢板	中板	自由速度	快板
体裁:	舞曲	摇篮曲	谐谑曲	歌曲	舞曲
曲式结构:	变奏曲	单一部	单三部	单一部	变奏曲
调性:	G 羽	降 D 羽	A 羽	降 E 宫	E 羽
	开始	连接	高潮	连接	结尾

从上图分析的情况可以看出《南国印象》这部组曲具有奏鸣套曲曲式的特点,在速度布局上是对称性的,呈现的是快—慢—快的进行,和西方奏鸣曲遵循乐章间的速度连接:第一乐章快板,第二乐章慢板,第三乐章谐谑曲,第四乐章急板的结构布局是一致的。在调性布局上是主—副—主,在曲式布局上是大一—小—大;在体裁上 I、V 两章都是舞曲与中间三个乐章形成对比,第一乐章和最后一个乐章都是变奏曲式,都是羽调式,每首乐曲在调性布局的连接上,都是不协和的三全音连接。《花之舞》和《哄娃娃调》的调性布局就是 G 羽到降 D 羽,并且乐曲描绘的都是人们集体劳作的场景。第一乐章是用音乐描绘人们在一起辛苦劳作的画面,而最后一章描绘的是劳动后人们一起庆祝丰收的热闹场景。由此我们可以看出无论是体裁曲式调性还是主题上都是首尾呼应。第三个乐章是一个三部曲式,是整个组曲的高潮部分,也是构思最独特的乐章。第一个主题用音乐描绘了儿童在一起嬉闹逗趣的场景,体现了儿童活泼顽皮的个性。中段部分体现了儿童爱幻想的性格特征。第二和第四乐章作曲家着墨较少,篇幅较短,曲式也相对简单,我们可以理解为整个组曲的连接部分。第二乐章是摇篮曲,表现母亲哄孩子入睡的温馨画面。第四乐章是歌曲,表现青年男女互表爱意的浪漫甜蜜的场景。

五个乐章都是以民歌为素材进行创作,通过朱践耳的《南国印象》我们感受到了人们辛勤劳作的辛苦,母亲哄孩子入睡的温馨,青年男女互诉情话相互爱慕的甜蜜,孩子嬉戏游戏的热闹和人们庆祝丰收的喜悦等,为我们展示了多姿多彩的南国少数民族风情。作品无论是创作的结构,旋律,和声,节奏和调性都透露着浓郁的少数民族特色,在作曲技法上又融合了西方的创作手法,使得整部作品都带有新的时代气息,作品中流露出的真实的生活气息又是人们真实生活写照,使得音乐生动形象。朱践耳老先生将一幅完整唯美的南国画卷展示在我们眼前。

### 3 《南国印象》演奏教学分析研究

#### 3.1 演奏中的音色及触键的把握

##### 3.1.1 优美婉转的连奏、轻巧跳音的触键把握

《花之舞》这首曲子是一首中西结合的钢琴作品，在民族旋律的基础上加入西方的创作手法，演奏时要突出旋律的歌唱性，非旋律性声部仅仅是衬托，隐约可闻便可，千万不能拖沓有厚重感。在这首作品中，演奏者需要把握对安静部分的演奏，如在主题部分演奏出非常空灵的音色，演奏者在控制力度方面要用内在的力量去演奏，不能因其实弱奏就把声音弹的很虚，实际演奏出来的音响应该是非常飘渺但又很有穿透力，感觉从远处传来的天籁之声。从 21 小节起，注意左手声部的旋律要连贯。朱践耳先生在一些旋律上加入了保持音，使得欢乐的音乐中又多了一些连贯性。所以触键上小指一定要保持住。再现段落从 58 小节开始把主题旋律移高八度，左手的伴奏声部也转变为卡农旋律声部，使旋律风格更连贯。双手触键要用柔软的指肚触键，手腕带动手指弹奏。尾声部分是由 pp 到 ff 的渐进变化，一定要控制好 pp 的力度，最后两个和弦的强奏一定要有力，利用手臂的力量往琴键下送。

《哄娃娃调》这首曲子中要注意音色触键方面的把握，音色上归结为一个“连”字，右手旋律的连贯，要求在触键方面用柔软的指腹去连奏旋律。音色保持连贯圆润。第一句主题的出现触键要轻柔，手指指腹触键，感觉力量的手指之间的转移，不能手指垂直下键，这样弹奏出来的声音不够歌唱性，比较干涩生硬。三连音的节奏要弹奏准确，要均匀不能抢节奏。左手声部是一个交替节奏，是一个四度的级进交替，像母亲轻轻的拍打孩子的背的节奏，嘴里哼唱着摇篮曲，轻轻的哄着孩子入睡。左手触键双音一定要整齐、轻柔，力度不能太强出现“砸”琴的声音。这首曲子中应该注意情绪是这首作品演奏的出发点。弹奏时可以边哼唱边感受摇篮曲的情绪。可以先分手弹奏再双手合奏，情绪是安详和深情的，而且要做到情绪上相应的渐进进行，而不破坏整体安静和谐的气氛。全曲由五句乐句组成，可以当做一个主题的五次不同音区的重复，主题的每次陈述都是母亲对孩子爱的表达。可以分手弹奏每句主题。（见谱例 3-1）：



第一变奏从 12 小节开始，音区发生变化，整体力度上需要减弱。和声发生变化，和声进行更加紧张，演奏者需要反复研究如何演奏出朴实连贯的音响，看似简单的摇篮曲却是语调分明，左右手音不要过早的奏出，可拖着稍稍自由一些，营造出一个非常和谐安静的母亲哄孩子入睡的画面感。除增减音程的不协和音响，左手的柱式和弦伴奏一定要轻柔温和，切记强奏的“砸”琴，可以将柱式和弦的时值弹奏的饱满一些，不要过早的离键。

第二变奏音区进去到低声部，乐曲的主题句的五次反复吟唱，值得注意的是对整体力度的控制，演奏者在演奏的过程中要注意每一个乐句的力度渐进。在整体较安静柔和的氛围下弹好每一个乐句的力度渐进的层次。结尾 PPP 可借助弱音踏板让声音减弱，做渐慢结尾。踏板的问题，不要踩到底以免造成浑浊的音响，可以尝试将踏板踩一半每个短小的旋律线都要及时换踏板。

《哄娃娃调》是引用了佤族民歌的音调，所以整首作品在风格上都具有浓郁的佤族民族风味，尤其体现在作品的开放式的终止，朴实无华简单的佤族民歌旋律音调却耐人寻味，让人百听不厌，回味无穷。

《童嬉》整个演奏中呈示部有几个重点，主题的第一次陈述中右手旋律在结束后左手声部并没有明显的结束感，而是左右手的旋律节奏错落交替，营造十分热闹的场景，演奏者在触键上要把握音色的颗粒感，左手旋律部分要干脆而有弹性，不能太连，要表现儿童活泼顽皮的性格特征。演奏者在练习这段时要分手单独弹熟旋律，把握好情绪节奏和分句以后再合手弹奏。（见谱例 3-2）：



《情歌》这首乐曲的音色把握上要明亮轻巧，右手的旋律音色要空灵婉转飘渺，左手伴奏音色要轻柔不可太生硬。声部间要主次分明，旋律声部的音响演奏要明显一些，而模仿声部的音响要演奏的较弱，好似山谷回声之感。自由节奏的把握还要需要演奏者的反复揣摩推敲，不能过于拖沓也不能太赶节奏，要有放有收收放自如的合理把握，体现青年男女之间互生爱意情投意合却有矜持有度的画面。在左右手琶音的衔接上要注意轻柔流畅，可演奏的稍稍自由一些。乐曲强奏的地方不可过于生硬而乐曲弱奏的地方声音不能发虚。踏板的要求要跟着旋律走，踏板要有层次，不能踩的太死而使得乐曲音响效果非常浑浊。练习的过程中我们可以将多个乐句拆开练习，分句分手分声部练习，将每一个乐句的力度安排一个合理的渐进最后达到乐曲的高潮，尤其注意左手声部的和声变化。在统一中追求整体性。《情歌》这首乐曲的风格是抒情而深情，演奏者在情绪的把握上难度较大，乐曲的节奏自由，整首作品中并未出现小节线。这也对演奏者演奏时内心要有对速度要求的很好把握，我们只能通过先对乐曲的整体风格有个完整的了解再通过内心非常丰富的想象力来揣摩乐曲的情绪风格和韵味才能更好的把乐曲演奏出来。演奏中的小切分和装饰音都是难点，我们可以先将主题部分的旋律拿出来单独练习，揣摩乐句想表达的感性情绪，参考乐曲给出的速度与表情术语。作品的标题是情歌，我们可以想象这首是浪漫抒情的情歌风格，表达哈尼族青年男女之间互相表达爱慕的情绪。

### 3.1.2 锣鼓般热闹喜庆的和弦、芦笙般双音的触键把握

锣鼓节奏是《花之舞》整个乐曲的特色，演奏时要突出力度的变化。《花之舞》中的锣鼓音型是该曲中最有民族韵味的音乐形象。它是由大三加小二、小二加纯四的结构构成。它在整首曲子中起到了连接前后乐句、模糊调性，渲染气氛等方面起到了很大的间奏作用。教师可先让学生观看布依族的民族节日中的一些庆祝活动，如舞狮舞龙等活动，增加学生对锣鼓队的感官认识。帮助学生理解弹奏这一乐段手指要模仿锣鼓清脆灵活的音响效果。整个手型的和弦架子保持稳定，手掌保持一定的紧张度，下键声音一定要整齐，力量要集中，手腕放松，大臂发力带动前臂将力量往下送，牢牢的抓住琴键。当锣鼓旋律为主旋律弹奏时，指尖应当敏感有弹性，力度完全落下；但当其为伴奏音型时，指尖应当贴键控制好力度，禁止出现大声“敲琴”“砸琴”的声音。演奏者在演奏的过程中不仅要突出其浓郁的民族韵味如要体现布依族四音列的羽调式的旋律特色，也要将多声部复调，调性的模糊和变奏等手法加以展示。锣鼓和弦的部分要把柱式和弦弹的短促有弹性，比较跳跃。（见谱例 3-3）：

左手伴奏部分是五度叠置的双音平稳进行，模仿民族乐器芦笙的音响。也为乐曲增添了许多民族韵味。





《阿哩哩》中最后一段再现部的织体加厚，情绪要转变和呈示部一致，力度比之前的呈示部还要加强。整合再现部气势恢宏，弹奏中要运用到小臂的力量，几个和弦强奏要运用肩膀的力量，而不能单纯的运用手指的力量触键，否则力度显得会比较单薄。（见谱例 3-4）：



《阿哩哩》乐曲的引子部分开头是托卡塔式的固定音型重复进行，四度叠置是烘托气氛模仿锣鼓的音效，从远到近音色的把握上要求演奏者在演奏这首乐曲的时候要注意声音的颗粒性要强，演奏的声音要明亮，尤其在左手伴奏的弹奏上要均匀适度，可慢练以求音色的干净而不是浑浊一片的音响。力度的发展上要做一合理有序的渐进变化。中段演奏者要演奏出每个力度的爆发点以形成对比。最后一段的和弦，要求演奏者弹奏的铿锵有力，所有的柱式和弦要短促有弹性不能拖沓，营造出一幅趣味性很强的生动画面。（见谱例 3-5）：



### 3.1.3 充满民族韵味的装饰音的触键把握

《花之舞》主题旋律中运用了倚音来润饰。使得乐曲更具民族韵味。倚音的触键要控制力度，倚音要弹奏的轻巧，好似花朵在风中轻轻摇摆。倚音要和周围的旋律衔接好，不能讲倚音弹得过于突兀和生硬，应该融入整个旋律线条里。前倚音弹奏后要快速落在主音上，前面的倚音要浅触键，再借助小臂的力量稳稳的落在后面的主音上，最后借助琴键的反作用力肘关节带动小臂将整个手臂轻轻抬起，要注意力度的微妙变化从而突出音乐的层次，使得倚音和主音音色集中，透亮清澈。（见谱例 3-6）：



《童嬉》主题出现的装饰音均为复倚音，使旋律更加活泼和生动，为儿童嬉闹的欢快场面增添了几分逗趣，在演奏时这些装饰音从高到低要一气呵成，触键要快，手腕带动手指指尖力量要集中，颗粒感要强，不能太拖沓。音色上要更明亮一些。

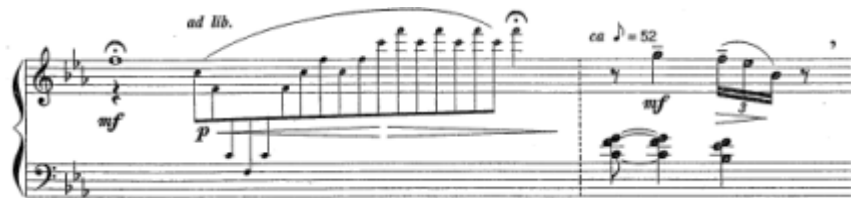


### 3.1.4 空灵淳朴的分解式音型及音阶的触键把握

《童嬉》这首曲子在中部引入新的材料，织体为带有幻想色彩的琶音。情绪上发生了对比变化时，演奏过程中要随着情绪的变化触键也要发生相应的改变，如之前热闹的场景触键要明亮、干净利落，中段的琶音要触键轻柔，多用指腹触键，手腕要放松，多用手腕带动手指触键。这样演奏出来的旋律比较抒情优美。（见谱例 3-7）：



《情歌》这首乐曲的开头是一个 F 音的长音自由延长，好似彝族男女见面男生拉歌打招呼的开头，第一句琶音的旋律要轻柔，手指触键要多用手臂带动手腕发力，手指用柔软的指肚触键，声音要空灵轻柔。模仿彝族女生回应男生打招呼的回答最后也落在自由延长的 F 音上。生动的再现了彝族男女对唱情歌的甜蜜画面。（见谱例 3-8）：



乐曲由一个降 D A B A B F 构成一个琶音与开头 F 自由延长音呼应，随后分解和弦琶音 accel 加紧旋律，后一句是一个模进的音型模仿进行，音区增高但演奏时要更加加紧旋律的进行。引子部分结束左手声部是一个主题的对位模仿，结束时一个开放式的结尾，引出主题，这是一个典型的民族和声的结构。演奏长琶音时，左右手配合要密切，从左到右一气呵成。第一个 D 音落键要集中，明朗，

然后用手臂的带动手腕将力量连贯流畅的游移到最后一个 F 音上。整个旋律音连成一条连绵不绝的线条。(见谱例 3-9):



进入主题，整首作品的节奏都是自由节奏，经过观察发现作曲家并未给乐曲设置小节线和拍号，很多民间歌曲的传承实际上都是口传心授，不受传统曲式的限制，比较自由随意。体现了我们少数民族民歌自由的特点。作曲家的创作为了尊重民间音乐的特点，将民间音乐真实的用西洋乐器——钢琴完整的呈现，用钢琴的特征来模仿彝族民歌的节奏自由气息悠长的特点，给演奏者比较大的发挥空间，演奏者要把握好彝族民歌的情绪特点。把乐曲中的切分音节奏和装饰音的嬉戏活泼的情绪在手指尖生动展现出来。11 小节的音阶琶音由左右手交替演奏，演奏过程要流畅一气呵成，表现彝族青年男女的情感跌宕起伏，和感情共鸣的体现。琶音的织体要演奏的轻柔抒情，表现出彝族的青年男女互相爱慕留恋的情绪特征。(见谱例 3-10):



### 3.2 演奏中的音乐层次的把握

《花之舞》这部作品从全曲的结构上看,乐曲是远——近——远的结构。乐曲开头的单声部像清晨的村庄素雅恬静的远景描绘,天微亮,人们在鸡鸣声中苏醒开始了新的一天。教导学生弹奏中做到意在音先,音落情续,先要身临其境的体会才能更好的将乐曲的情绪内容表达出来。由间奏转入第一变奏,突出左手的旋律,右手为伴奏声部。最后由近到远的进入到多声部中。最后到达乐曲交响诗般辉煌的高潮。教学中,教师可先从曲子中间最强的交响诗音响般的乐段开始进行教学,可让学生先欣赏朱践耳先生的交响乐作品,让学生对交响乐的特点有个初步的感官认识,以便演奏出辉煌强有力的高潮乐段。在不同的声部中不同的音色,学生在演奏中要凸显主旋律,八度和弦要像铜管乐曲一样坚定有力,高声部要像木管乐曲一样清脆灵巧。中声部的卡农模仿旋律要像弦乐器一样连绵不绝,深情呼应。低声部犹如打击乐的支撑。不同的调性融合撞击凸显宽广辉煌的交响气势。然后再逐渐扩展到平静段落的演奏,最后再对比间奏和尾声的段落。教学任务逐个完成以后再将整首曲子按要求完整的连接起来。

《童嬉》这首作品与《哄娃娃调》的风格形成很大的对比,它是一首风格非常欢快活泼的乐曲。整体演奏时须把握儿童的灵巧、机智、顽皮,并有时带有奇思妙想的性格特征。还要注意强与弱的对比,连与跳的对比,使之有鲜活的生活情趣。主题出现的装饰音均为复倚音,使旋律更加活泼和生动,为儿童嬉闹的欢快场面增添了几分逗趣,在演奏时这些装饰音从高到低要一气呵成,触键要快,手腕带动手指指尖力量要集中,不能太拖沓。(见谱例 3-11):



《童嬉》情绪的把握要注意内在的统一性,留意在连接部分情绪的衔接,不能出现快慢的脱节。演奏中要准确表现出欢快活泼的情绪,表现了一幅一群朝气蓬勃的儿童嬉闹的欢快场景。左手伴奏的节奏要非常均匀,右手从 24 小节开始要强调保持音的声部,力度上的把握要准确,例如 ff、fp、sff、pp 等力度强弱的变化。引子部分从第一个小节开始, f 到第二个小节的 p, 体现一强一弱, 引子的结束部分快速的十六分音符 ff 强奏, 都展现儿童之间相互嬉闹的画面。从 29

小节的 *ff*、*sff* 到 *p*。40 小节的 *ffp* 强后即弱，好似儿童之间在玩耍渐近渐远的嬉笑声。（见谱例 3-12）：

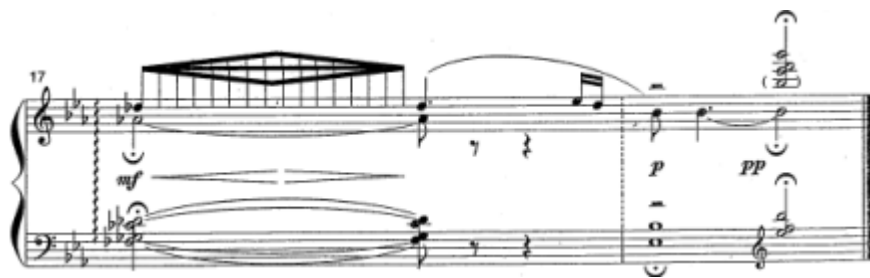


乐曲的尾声部分的 *poco cresc* 到 *fff* 再到最后尾声的 *pp* 的过渡，演奏中要注意力度层次之间的剧烈变化。表现玩耍过后小朋友们一哄而散的场景。

《情歌》这首曲子中演奏者要演奏出空灵的音响，在演奏中还需将声部之间的层次演奏清楚，如突出第一声部的同时还要兼顾次声部的旋律节奏，但是次声部要弱于第一声部，像山谷的回声，此起彼伏的左右手旋律声部进行，弱奏时力度要把握好，不能出现声音发虚的音响。体现彝族青年男女朴实纯洁的情感和青年男女对唱情歌互动的生动场景。也给演奏者留下宽阔的想象空间。琶音之间的衔接要流畅自然，一气呵成。切忌出现左手生硬不流动的音色。第 14 小节左手的保持音时值由四分音符扩展到二分音符，时值要饱满，触键上要深一些将时值拖满。（见谱例 3-13）：



乐曲结尾的标记，最后一个小节演奏要渐快渐慢，时值节奏自由，不数数目，凭音乐感觉自由的将渐快—渐慢—渐强—渐弱演奏充分。（见谱例 3-14）：



教学中,在准确把握了整个乐曲的结构背景下,要从乐曲情绪的感性出发点出发,品味每一句旋律的细腻之处,可以让演奏者在演奏此类乐曲前多听彝族的民歌如《阿细跳月》等彝族少数民间音乐,让演奏者有个初步的宏观感受之后,再对民族音乐的节奏型进行讲解,如切分节奏和切分节奏中的装饰音,以及三连音和附点节奏型。引导演奏者通过丰富的想象力来揣摩乐曲的意境再次通过演奏将乐曲所要表达的意境呈现在听众面前。

练习中,首先要先分手单独的把乐曲主题民歌旋律单独挑出来练熟悉,把乐曲的节奏难点如切分音倚音装饰音和三连音、以及分解和弦的分解和弦单独进行练习。单手练习之后再双手合奏,把握乐曲的一个完整性。在把握了民歌的情绪基调整奏速度后,为整个乐曲设计好一个力度层次。从自由延长音的 *mp* 至 *ff* 的音阶琶音情绪爆发再回到 *p* 的力度变化,都需要演奏者很好的控制能力。还要注意附点 64 分音符时值非常短,弹奏的触键很有弹性不能粘在琴键上造成拖沓的节奏。最后的力度 *pp* 落在五度二度叠置的和弦上。

《阿哩哩》音色的把握上要求演奏者在演奏这首乐曲的时候要注意声音的颗粒性要强,演奏的声音要明亮,尤其在左手伴奏的弹奏上要均匀适度,可慢练以求音色的干净而不是浑浊一片的音响。力度的发展上要做一个合理有序的渐进变化。中段演奏者要演奏出每个力度的爆发点以形成对比。最后一段的和弦,要求演奏者弹奏的铿锵有力,所有的柱式和弦要短促有弹性不能拖沓,营造出一幅趣味性很强的生动画面。

引子部分触键要将力度层次的强烈起伏变化表现出来,主题以及前三个变奏的触键要求音色明亮不可浑浊一片,突出旋律声部,旋律声部的触键要深一些,要弹的饱满一些。第四部分音色要求干净不拖沓,触键应当尽可能的浅一些并且有弹性,同音部分要将音头突出,第五部分和弦触键要坚定,铿锵有力,将乐曲的气势演奏出来。并将切分节奏演奏清晰准确。结尾部分的触键与引子部分一致,结尾的左右手和弦力量要非常饱满,运用肩膀的力量将 *fff* 力度弹出

教学中,我们按照变奏的顺序将作品分为 7 个部分,引子尾声和 5 个变奏,分手分段分声部练习,首先要了解作品《阿哩哩》的创作背景资料以及分析其曲式结构,对作品有一个整体的认识之后再主题反复模唱并分手练熟,分析清楚每个变奏分布的结构,找到每个变奏中的主题旋律部分。演奏此作品中要注意整

体的音色上要求明亮的颗粒性的声音，练习中要慢练，音要弹奏清晰明亮不可弹的浑浊一片，演奏者还要设计好力度的变化以及高潮段落的力度爆发点，将强弱对比演奏明显一些。

### 3.2.1 平稳进行的分解和弦及柱式和弦

《阿哩哩》的整个乐曲主题部分的伴奏织体都是平稳进行的分解和弦为主。弹奏时要对齐音，还要注意踏板不能糊掉。

《阿哩哩》进入主题部分，左手的为省略三音的阿尔贝蒂低音进行，分解和弦演奏要平稳均匀。见谱例：



### 3.2.2 充满朝气的切分节奏及附点节奏的把握

《情歌》第二句的左手伴奏由一个五音叠置和二度的民族和声构成，使得乐曲的一开头就充满了民族音乐韵味。右手则是彝族的民间民歌旋律。每一个切分节奏上作曲家都运用了一个倚音来装饰旋律，在演奏过程中要突出此处的装饰音，要控制弹奏倚音的力度，倚音要浅触键通过小臂的力量稳定的落后后来的主音上，离键的速度要快，弹奏出活泼嬉闹的气氛，好似青年男女相互嬉戏逗乐的场景。（见谱例 3-15）：



### 3.2.3 谐谑风格的错音风格及同音重复节奏的把握

《童嬉》这首乐曲中第 10 小节进入主题，出现错音风格和异地配置，核心音程贯穿整个乐曲。在西方的普罗科菲耶夫的作品中也出现过错音风格，也体现了民族性与现代性的融合。演奏中先要了解乐曲异调配置的双调性，准确的弹奏出调内的旋律音，指尖发力力量要集中，触键要干脆利落不能拖泥带水。（见谱例 2-16）



乐曲的中段第 81 小节,右手变为琶音的织体,乐曲的情绪也发生了改变。左手也变为同音反复的节奏织体,同音反复是音乐中常见的一种音型,演奏时要注意把握好左手力度的变化,手腕不能僵硬,要利用大臂和肘部的上下运动从而使前臂上下的震动来完成。需要协调手臂、手腕以及手掌手指都处于一个放松的状态并保持相对的形状。或者利用手腕的提起实现同音反复的演奏,演奏快速的同音反复可以运用轮奏法来演奏。所谓轮奏法就是用不同依次触键手指来参与演奏,这样奏出的声音颗粒感和跳跃感比较强。演奏者在演奏时要注意手指触键后利用琴键的反弹力要有一个向手心方向收拢的动作,这样这种方法有利于演奏快速的同音反复。(见谱例 2-17)

### 3.2.4 复调织体及固定低音的把握

乐曲《阿哩哩》的引子部分开头是托卡塔式的固定音型重复进行,四度叠置是烘托气氛模仿锣鼓的音效,从远到近,力度的表现也是从 PPP 触键增强。第二句音型发生改变,是切分节奏。是模仿纳西口弦,所以演奏时要突出切分音符的低音,第三句切分节奏变为快读的三十二分音符进行,同样突出低音,力度增强为 fff。演奏时,由于速度要求比较快,托卡塔式的音型重复都可以按跳音来弹奏,手指和前臂要保持一定的紧张感,并且将演奏的间隔保持一致以免速度过快旋律音挤压不发演奏。整个旋律线条的起伏演奏出明显的变化,这样奏出的音乐才有层次分明的线条感。

《阿哩哩》主题的开始部分由左手省略三音的分解和弦开始,接下来引出右手的旋律部分,左手声部依旧是分解和弦的固定音型伴奏,这段左手力度减弱,适当将右手旋律突出。左手的节奏是一个二拍子,三个不均等的三十二分音符增加了演奏的难度,演奏者要注意一个小节中节奏的协调统一性。

从 31 小节开始第一变奏,形式上与主题变化不大,只是增加了一个中间声部,演奏中演奏中要突出中声部的旋律走向。控制中声部旋律音的时值一定要饱满。从 45 小节开始第二变奏,第二变奏左手声部音符时值增长为十六分音符分解和弦进行,右手声部突出高音旋律声部,中声部织体和做手声部一样作为一个伴奏织体,力度应当减弱,突出高音旋律,主次分明。47 小节的重复因 6 音,要将此音突出并更大时值的保持住,演奏者可在演奏过程中突出这个音的力度,将音头音量表现出来。(见谱例 3-16)



从 61 小节开始第三变奏，第三变奏左手声部是旋律声部，此部分右手声部是伴奏声部，演奏中演奏者要控制右手旋律力度弹弱一些，将左手旋律音突出。（见谱例 3-17）：



第四变奏左手伴奏部分为二分和弦，旋律隐藏在右手的旋律织体中，演奏中、要突出主旋律。第五变奏是乐曲的高潮部分，左右手都是三音和弦，演奏时要把

力度完全爆发出来，将和弦的气势弹得坚定恢宏。最后的尾声是从 104 小节开始与引子部分织体呼应，演奏中力度一直延续引子部分的 *f* 不要将力度减弱，气势要恢宏，达到乐曲的高潮。（见谱例 3-18）：

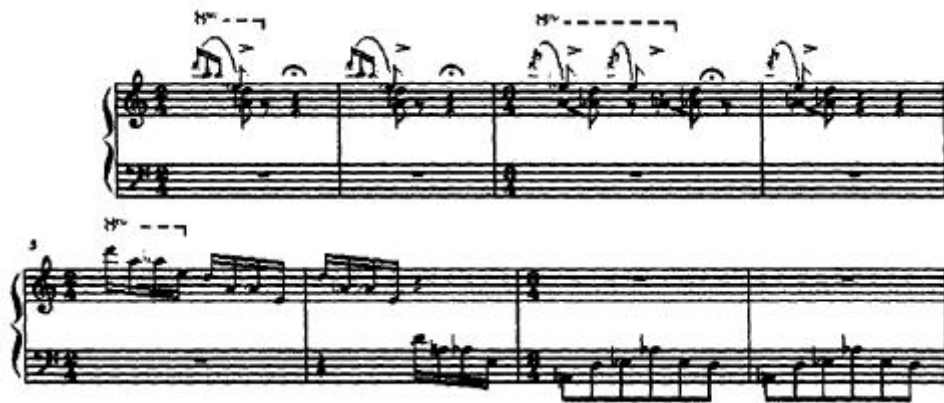


### 3.3 演奏中的意境及踏板的把握

#### 3.3.1 乐句的横向流动

《花之舞》这首乐曲中，第二变奏主旋律落在左手，演奏中要注意左手的横向的旋律的流动，旋律起伏要平稳要连贯，感觉力量在手指间的游移。右手部分是锣鼓和弦的织体。（见谱例 2-8）旋律线条方面，在演奏中一定要注意横向的旋律走向，将旋律的线条美展现出来，要将旋律的演奏的流畅完整，乐句的抑扬顿挫、起承转合都是弹奏这首曲子中要注意到的重点。教师可通过分声部练习强调各个声部的旋律线条进行来展现横向的线条流动性。

《童嬉》5-12 小节，左右手旋律的快速交替进行，要注意旋律的横向流动，像小伙伴们你一言我一语的开心逗趣。演奏中要练习旋律交替弹奏的均匀流畅，交错节奏增加了乐句发展的张力和紧张度，指尖的力量要集中干净。（见谱例 3-21）：



《阿哩哩》中第 42 小节，左右手共同演奏分解和弦，演奏者突出左手的音头重音，右手分解和弦。把握整个旋律的横向运动。第 45 小节变奏，左手伴奏织体为分解和弦，旋律隐藏在右手分解和弦的织体中，因此演奏者在演奏中要把握横向的主旋律，突出主旋律的横向运动。把握整个乐句的主次强弱。（见谱例 3-22）：

### 3.3.2 和声的纵向陈述

《花之舞》在纵向的和声进行中也要加强旋律的美感，要有纵向的音乐思维。整体声部要和谐自然，各声部中又不失去自我的个性。节奏上要注意左手附点节奏和八分音符的节奏要弹准确，乐曲中出现了很多保持音，一定要将保持音的声部弹清晰，要求演奏者加强手指的控制力。

这首乐曲的第一变奏部分，在演奏中注意其和声的线性运动。和声的纵向变化使乐曲的情绪也发生变化，增加了乐曲的张力。演奏时注意和声色彩的变化，左手部分是双音的级进，手腕放松用手指轻柔触键。（见谱例 3-20）：



《哄娃娃调》这首乐曲的风格是安静平缓。乐句之间的旋律和织体变化都不大。作曲家主要运用和声的紧张和平和来创作这样一首具有佤族风味的摇篮曲。第二乐句的和声紧张度增加，增加了和声色彩的张力，情绪出现了一些对抗。演奏者在演奏时要确保音色的干净，准确找到左手伴奏双音的位置，演奏正确的和声进行。（见谱例 2-12 2-13）

### 3.3.3 安静朦胧意境的踏板的把握

中国作品讲究气韵，除了理解乐曲的情绪内涵，准确演奏旋律节奏以外，想要把中国民族风格的钢琴作品演奏到位，必须把民族音乐的气韵表达出来。否则弹奏出来的声音平淡无味，苍白无力。那么所谓的气韵就是要求音色的圆润饱满，气息的叙事贯通等。所以在演奏时想要弹出旋律音色的圆润气息的流畅，要准确

的把踏板运用好。

《花之舞》乐曲整体上风格是抒情悠长，倾向比较安静柔美的情绪。踏板部分在开始和尾声的部分要保持连续性，不要交替的太频繁，有助于营造连贯虚无缥缈的感觉，但中间和弦的乐段踏板一定要踩干净不能拖泥带水，以免造成非常浑浊的音响。

《哄娃娃调》为了营造安静的气氛，每个完整的旋律线都要加上踏板，踏板也要踩得柔和一点。弱奏处可适当加上柔音踏板，减小音量，使音色更加宁静柔和，模仿母亲哄孩子入睡时的喃喃细语。踏板的问题，不要踩到底以免造成浑浊的音响，可以尝试将踏板踩一半每个短小的旋律线都要及时换踏板。

这两首乐曲演奏中在踏板的问题是，多注意横向的和声连接，增强旋律的横向流动性，使的乐曲更加流畅连贯。

《情歌》引子部分为了配合飘渺柔和的声音，弱奏处也可适当加上柔音踏板。踏板不能踩得太浑浊，由于第一个自由延长的  $f$  音是中强的力度，所以柔音踏板可在第一个音弹奏出之后再猜，使对应的旋律带有飘渺柔和的气息。在琶音处可适当添加踏板，像音阶密集音型上可适当减少踏板的使用，连续性的切分踏板要收放自如不能造成浑浊不清的音响。（见谱例 2-48）《童嬉》《阿哩哩》都属于节奏比较紧凑，情绪热闹欢快的乐曲。由于整首乐曲的要求连奏并不多，踏板的运用可以尽量少的而浅，以点踏为主。在不破坏整首乐曲欢快童趣的风格前提下，演奏者要弹奏出干净利落的音色。

### 3.3.4 热闹逗趣情绪的踏板的把握

《童嬉》这首曲子是一个并置型单三部曲式，新材料的引进在弹奏上不能与前后的乐段脱节，整体上要保持内在的统一性。在乐曲的引子部分（见谱例 2-），纯四加小二形成的多声部音列，所以音响色彩上是既有小二度的紧张尖锐同时又协和纯净像孩童的性格单纯美好，在指尖力量集中落键的同时加上踏板运用，最大程度的渲染出和弦的明朗透亮的色彩。

进入主题部分，左手伴奏音型比较密集，应及时更换踏板，每一个音型换一次踏板。右手旋律的休止符部分踏板及时收放干净，不能拖沓。（见谱例 2-15）

《阿哩哩》引子部分开头按谱面上  $ppp$  应踩下左踏板，左踏板是弱音踏板，渲染情绪从弱到强。同时加上右踏板。左手低八度重复，为了表现低声部浑厚低沉的音响，延音踏板应该踩在重拍上即左手声部的第一拍。每隔一个小节及时更换踏板，避免出现浑浊不清的音响效果。

从 84 小节开始，乐曲进入高潮部分，和弦叠置构成加上保持音，每个小节都要更换踏板，避免踏板持续时间太长造成太多的泛音而浑浊不清。踏板在这一部分在指尖集中了全身的力量触键后，果断的将踏板踩得厚实一点，最大限度的保持音符时值，以突出和弦饱满丰盈的音响效果。（见谱例 2-29）

在演奏这部具有具有浓郁南国风情的少数民族的音乐作品中，我们不仅要按照谱面标记的音乐术语来演奏，更重要的是我们要深入挖掘乐曲的内涵和正确体会乐曲的情绪意境，并且要合理的运用西方创作技法，不能生搬硬套，要取其精华去其糟粕，并且融合我们传统民族音乐的韵味和特色，演绎出具有我国独有的民族风味和审美气质。

## 结语

通过对朱践耳先生的《南国印象》的分析，很好的体现了作曲家时代性与人文性、民族性还有西方创作技法与中国民族传统创作技法的融合，他从民间音乐就地取材，选取了西南地区五个少数民族的原始民歌题材，并运用了西方创作技法如无调性和双调性等手法，使得我国民族传统音乐融入了新的时代气息，赋予了民族音乐新的生命，更是使我们民族音乐文化得到继承和弘扬。通过研究朱践耳老先生晚期创作的这部钢琴作品，也让我们了解作曲家的这种扎根于民族文化，兼容并蓄，为我所用，立足超越的探索精神有很高的艺术创造价值。

这部作品犹如一首绚丽多彩的南国画卷。通过朱践耳的《南国印象》我们感受到了人们辛勤劳作的辛苦，母亲哄孩子入睡的温馨，青年男女互诉情话相互爱慕的甜蜜，孩子嬉戏游戏的热闹和人们庆祝丰收的喜悦等，为我们展示了多姿多彩的南国少数民族风情。作品无论是创作的结构，旋律，和声，节奏和调性都透露着浓郁的少数民族特色，在作曲技法上又融合了西方的创作手法，使得整部作品都带有新的时代气息，作品中流露出的真实的生活气息又是人们真实生活写照，使得音乐生动形象。通过学习朱践耳老先生的《南国印象》也鼓舞着我们新一代的年轻人担负起弘扬并发展少数民族音乐文化的光荣使命。

本论文从三个方面进行分析研究：从作曲家的生平概况和创作背景，作品的音乐本体分析其结构旋律和声节奏调性的民族性，第三从演奏和教学的角度分析作品。整个作品的和声调性都充满了浓郁的民族风格色彩。西方的无调性以及调性模糊多调性叠置等色彩性处理等作曲手法融合进传统的民族二度四、五度和弦叠置和声中，让作品具有现代感、时代感的基础上更体现了我国民族的独特风味。

论文以本体的民族性分析为主线，通过对其旋律织体的分析，其中的装饰音润腔都是在民族民间音乐常出现的润腔方式，用器乐作品来模仿民间歌曲的演唱方式，曲式结构上的变奏手法的运用也是模仿民间音乐连缀体的体裁形式，在节奏的写作上，完全再现民族民间歌曲的节奏型，和声和调式的进行上借鉴了民族音乐的和声走向。这些都很好的体现了这部作品的民族特征。演奏者在演奏中还要注意触键上要遵循原曲的风格特点，包括强弱的处理，装饰音的演奏等。

希望通过这部作品《南国印象》的研究分析，能够让更多的钢琴学生了解朱践耳老先生的音乐创作，了解具有民族特色中国钢琴作品。如今，中国的钢琴事业日益蓬勃发展过程中还是需要我们不懈的努力。立足传承弘扬传统民族音乐的基础上，又要融入西方优秀的创作理念，为我们传统民族音乐注入一股新鲜的血脉。

## 主要参考文献

- 1.杨洪永 《中国钢琴音乐艺术》[M] 2012
- 2.华明玲 《中国风格钢琴音乐导论》[M] 2009
- 3.田联韬 《中国少数民族传统音乐》[M] 2009
- 4.赵晓生 《钢琴演奏之道》[M] 世界图书出版社 2007
- 5.但昭义 《怎么提高钢琴演奏水平》[M] 2002
- 6.黎英海 《汉族调试及其和声》[M] 2002
- 7.卞萌 《中国钢琴文化之形成于发展》[M] 2010
- 8.童道锦 孙明珠 《中国钢琴作品分析与演奏》[M] 2008
- 9.谢功成 《曲式学基础教程》[M] 2009
- 10.迪安·埃尔德 《钢琴家论演奏》[M] 人民音乐出版社 2006
- 11.涅高兹 《论钢琴表演艺术》[M] 人民音乐出版社 2001
- 12.林捷·钢琴音色与触键方法及演奏的关系[J]载于 1999 年第一期星海音乐学报
- 13.缪天瑞主编 《音乐百科词典》[M] 人民音乐出版社 2007
- 14.竺林 《论钢琴演奏的音色控制》[J] 星海音乐学院学报 2006 第二期
- 15.李吉提 《中国音乐结构分析概论》[M] 中央音乐学院出版社 2008
- 16.秦川 《中国钢琴音乐创作与演奏的五度关系研究》同济大学出版社 2011
- 17.根.莫.齐平 《音乐演奏艺术——理论与实践》人民音乐出版社 2008
- 18.朱践耳:《朱践耳交响曲集》中的自序, [M]上海:上海音乐出版社,2002
- 19.龚妮丽 张婷婷 《乐韵中的澄明之境——中国传统音乐美学思想研究》[M]广西师范大学出版社 2008
- 20.和云峰 《中国少数民族音乐文化》[M] 中央音乐学院出版社 2011
- 21.蔡际洲 《民族音乐学文集》[M] 上海音乐学院出版社 2007
- 22.居其宏 《当地音乐的批评话语》[M] 上海音乐出版社 2002
- 23 朱践耳:《朱践耳交响曲集》中的自序, [M]. 上海:上海音乐出版社, 2002



参考曲集：

1. 《中国钢琴作品选》
2. 《朱践耳钢琴作品选集》

论文期刊：

1. 《音乐乃心灵之声》朱践耳
2. 《童嬉》（《钢琴艺术》2001.4）
3. 《贵在探索——朱践耳的钢琴创作简析》（《钢琴艺术》2002. 2）

## 致 谢

时光飞逝，白驹过隙，转眼间三年研究生学习即将进入尾声，百感交集思绪万千，在这里我对我的导师——敖欣老师的感激之情无以言表。在这三年的研究生生活和学习中，感谢敖老师在专业上的指导以及生活中的关心。从最开始确定论文的选题，论文的整体结构和大纲，写作的思路和演奏方面的一切问题，敖老师都站在理论的高度，及时给予我耐心的指导，帮我解决了出现的一些问题。研究生学习阶段，敖老师认真严谨的态度，使我受教终身。非常感谢恩师对我的生活无微不至的关怀和学术上孜孜不倦的教诲，论文的顺利完成离不开敖老师对我的细致指导，在此，我谨向恩师表示崇高的敬意和深深的谢意！

还要感谢熊小玉老师在论文整体布局以及行文逻辑段落方面给我很大的指导，谢谢您！感谢邹建林老师在我论文大纲编写的过程中对我提出了中肯的指导性意见，谢谢您！

最后我还要感谢陪我一起度过研究生学习阶段优秀的室友们俞卫娜，张水娜，徐燕桦。娜姐在我论文本体分析部分给予了很大的帮助，娜娜在我论文逻辑脉络的构建上给予我建设性的意见，感谢燕子在我作品的演奏以及对作品分析上给及我的帮助和启发。谢谢你们！正是你们的帮助和支持，我才能克服一个一个的困难最后顺利完成论文！

谢谢父母在生活上对我的鼓励和支持，养育之恩无以回报。希望您身体健康一切顺利！感谢江西师大给我再次深造的机会给予我们优越的学习环境和氛围，感谢音乐学院所有老师对我给予知识的传授，感谢全班同学对我一直关怀，让我感受到友好和谐的学习氛围，谢谢大家！我一定会将这份感恩之情化作今后学习工作中的动力，把自己所学的知识为钢琴演奏及教学发展事业贡献自己的一分绵薄之力！

## 在读期间公开发表论文（著）及科研情况

- 1、《中国教育改革发展报告》[J] 青春岁月 2012 年 23 期