

The background of the top half of the cover is a dark blue gradient. Overlaid on this are numerous white line-art illustrations of musical instruments and notes. These include various styles of guitars, drums, pianos, and musical notes with stems and flags, scattered across the upper portion of the cover.

器乐演奏 技巧与作品欣赏

刘冬 寇亚文 孔娟 主 编

器乐演奏 技巧与作品欣赏

刘 冬 寇亚文 孔 娟 主 编

图书在版编目 (CIP) 数据

器乐演奏技巧与作品欣赏 / 刘冬, 寇亚文, 孔娟主编. — 长春: 吉林大学出版社, 2015.11

ISBN 978-7-5677-5074-6

I. ①器… II. ①刘… ②寇… ③孔… III. ①器乐—奏法 ②器乐曲—音乐欣赏 IV. ① J62 ② J620.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 290723 号

书 名: 器乐演奏技巧与作品欣赏

作 者: 刘冬 寇亚文 孔娟 主编

责任编辑: 崔晓光 责任校对: 周鑫

吉林大学出版社出版、发行

开本: 787×1092 毫米 1/16

印张: 18.75 字数: 400 千字

ISBN 978-7-5677-5074-6

封面设计: 王飞

北京京之杰印刷有限公司 印刷

2015 年 12 月 第 1 版

2015 年 12 月 第 1 次印刷

定价: 45.00 元

版权所有 翻印必究

社址: 长春市明德路 501 号 邮编: 130021

发行部电话: 0431-89580028/29

网址: <http://www.jlup.com.cn>

E-mail: jlup@mail.jlu.edu.cn

前 言

众所周知，乐器是中外各族人民用来演奏音乐以表达和交流思想感情的工具，而器乐是与声乐相对而言的，它是各族人民通过民族乐器演奏出来的，通过乐器的演奏来表现思想感情和塑造不同音乐形象。二者相互依存，密不可分。器乐演奏艺术同其他艺术门类一样，具有自己的基本特点。它是音响的艺术，是共鸣的艺术，是联想与感觉的艺术，是情感的艺术。这几方面都是相互联系，不可分割的。

对于器乐学习者而言，继承和传播优秀的器乐艺术文化，是学习的需要。目前，市场上关于器乐艺术与作品鉴赏的书籍有很多，称谓各异，有的只是单纯介绍了器乐的种类和发展；有的只是介绍了经典的作品；有的只是介绍了鉴赏作品的方式方法，上述书籍关于器乐艺术与作品鉴赏所表述的内容都不够全面和深入，针对这个出现的问题，作者编写了这本《器乐演奏技巧与作品鉴赏》，以供学习者参考使用。

本书在系统介绍器乐演奏知识之上，重视吸收最新器乐演奏技术研究成果，在编写上突出以下特点：第一，内容丰富、详尽，时代性强。本书不仅涵盖器乐演奏基础知识，而且对器乐作品欣赏也有系统的分析。第二，理论与实践结合紧密，结构严谨，条理清晰，重点突出，具有较强的科学性、系统性和指导性。第三，结构编排新颖，表现形式多样。本书在结构上编排新颖，生动形象，便于读者理解掌握。

本书共分十四章。第一、二、三章为器乐演奏基础知识部分，主要讲述了器乐的演奏形式和写作手法、西洋乐器与民族乐器的分类与发展。使读者对乐器以及器乐有个初步完整的认识。第四章到第七章分类讲述了器乐的演奏技巧。编写这部分的内容旨在提高读者的演奏水平，读者可以根据自己的喜好有选择性地选择自己喜欢的演奏乐器，这部分内容详实、全面，不仅详细介绍了各类乐器的起源发展、结构功能，而且介绍了各类乐器的演奏的方法和技巧。第八章到第十章简单介绍了各个乐队的知识。第十一、十二章介绍了器乐演奏技能的形成与演奏的心理分析。第十三、十四章介绍了器乐作品的分析与欣赏。

全书具体工作分工如下：

第一章、第四章、第八章、第十二章、第十四章（约16万字）：刘冬（四川理工学院）

第三章、第五章、第六章、第十章（约13万字）：寇亚文（湖北工程学院）

第二章、第七章、第九章、第十一章、第十三章（约11万字）：孔娟（河南理工大学）

在本书的编写过程中，由于时间仓促，加之作者的知识水平有限，书中不免有许多不足之处，希望广大读者提出宝贵意见。需要说明的是，编写过程中参考了许多同仁的相关作品，在此，对相关作者表示衷心的感谢。

作 者

2015 年 10 月

目 录

第一章 器乐基本知识	1
第一节 器乐的演奏形式	3
第二节 器乐的旋律发展原则及手法	4
第三节 器乐合奏的织体写法	11
第四节 器乐的特征与功能	16
第二章 西洋器乐的分类与发展	19
第一节 西洋器乐的分类	21
第二节 西洋器乐发展概况	22
第三节 西洋器乐音乐的发展	27
第四节 西洋器乐在中国的发展	30
第三章 中国器乐的分类与发展	33
第一节 中国传统器乐的分类	35
第二节 不同历史时期的乐器发展	42
第四章 吹管乐类器乐	51
第一节 笛、箫、笙	53
第二节 单簧管	63
第三节 铜管	67
第四节 大合奏中的吹管组	71
第五章 弹拨乐类器乐	75
第一节 古琴	77
第二节 琵琶	83
第三节 古筝	91
第四节 弹拨组乐器的特点与演奏技法	99
第六章 拉弦乐类器乐	103
第一节 二胡	105
第二节 板胡	116
第三节 拉弦组乐器的特点与演奏技法	122
第七章 打击乐类器乐	127
第一节 锣鼓	129



第二节 铙	135
第三节 钹	135
第四节 打击乐器在乐队中的作用	137
第八章 西洋管弦乐队	139
第一节 西洋管弦乐队的形成和发展	141
第二节 管弦乐队乐器的分类和乐队编制	143
第九章 民族乐队	163
第一节 民族乐队的兴起与发展	165
第二节 民族乐队的种类及配器特点	168
第十章 电子乐队	175
第一节 电子乐队中的乐器组成及作用	177
第二节 电子乐队的编制、特点及演奏训练	181
第三节 爵士乐和摇滚乐	184
第十一章 器乐演奏技能的形成	201
第一节 器乐演奏技能及特点分析	203
第二节 器乐演奏技能的形成与发展	207
第三节 器乐演奏技能的乐感构成	222
第十二章 器乐演奏的心理分析	227
第一节 器乐演奏心理的构成	229
第二节 器乐演奏的心理原则	232
第三节 器乐演奏的心理调控与训练	241
第十三章 器乐音乐演奏欣赏	251
第一节 器乐音乐欣赏的基本知识	253
第二节 器乐音乐欣赏心理	257
第三节 器乐音乐欣赏的基本要素	262
第四节 器乐音乐欣赏的基本方法	264
第十四章 器乐作品的教学与欣赏	269
第一节 中国民族器乐作品的欣赏教学	271
第二节 西洋器乐作品的分析解读	282
参考文献	294



第一章

器乐基本知识



第一节 器乐的演奏形式

一、独奏

一人演奏一件乐器，称“独奏”。如手风琴独奏、钢琴独奏等。有时一人独奏，还有另一人伴奏。如二胡独奏、扬琴伴奏；小提琴独奏、钢琴伴奏等。还有一人独奏，乐队伴奏。如唢呐独奏，民乐队伴奏等。

二、齐奏

(1) 指两个或两个以上演奏者，用相同的乐器，按同度或八度音程关系同时演奏同一曲调，如二胡齐奏，小提琴齐奏等；(2) 指两个或两个以上演奏者，用各种不同的乐器，按同度或八度音程关系同时演奏同一曲调，如民乐齐奏等。

三、重奏

两个或两个以上演奏者，各奏自己所担任的声部，同时演奏同一乐曲，达到非常和谐、完美的效果。重奏属于室内乐范围，音量不太大，但非常复杂，细腻、深刻和严谨。重奏还可按人数分为二重奏、三重奏、四重奏、五重奏、六重奏等。由四个同类乐器组成的四重奏占主要地位。如由第一、第二小提琴、中提琴与大提琴组成的弦乐四重奏。由长笛、双簧管、单簧管和大管组成的木管四重奏等。凡三件或四件弓弦乐器或管乐器再加钢琴重奏者，通称“钢琴四重奏”或“钢琴五重奏”。

四、合奏

分小合奏、民乐合奏、弦乐合奏、管乐合奏、管弦乐合奏等。(1) 按乐器种类的不同，分别组合成几个乐器组，各组演奏各自的曲调，但综合在一起，恰是演奏同一首乐曲；(2) 凡若干乐器（同组或不同组）演奏同一首乐曲，不论齐奏或多声部演奏，统称“合奏”。

五、伴奏

音乐作品中一个不可缺少的组成部分。在独唱、重唱或独奏的表演过程中，一般都有一件乐器（如手风琴、扬琴或钢琴等）或一个乐队（小乐队、民乐队或管弦乐队）给予演奏引子、过门，以及衬托乐曲的主要部分，丰富乐曲的表现力。除独唱、独奏部分外，其余即称“伴奏”。

六、即兴伴奏

在事先无准备的情况下，临时根据主旋律配以丰富的和声与音型，边创作，边用乐器伴奏，称“即兴伴奏”。在民间音乐的创作与演出中，也有用原有的曲调（如民歌主题）做基础，而在临时演奏时加以发展、丰富和变化，称“即兴演奏”。



第二节 器乐的旋律发展原则及手法

一、重复与联缀原则及手法

在中国的传统音乐学这个艺术宝库中，传统器乐的发展源远流长，它经过数千年的传承、拓进、发展，日趋成熟，已形成了今天繁华硕果、绚丽多彩的局面。其旋律的发展手法更是丰富多彩，多种多样，并逐渐形成了自己独特的规律。而在这浩如烟海的器乐曲中，我们认为其中最主要的旋律发展原则有5项，它们是重复、联缀、循环、变奏和展衍。最常见，且最有特色的是变奏、展衍、循环三种手法。

（一）重复与联缀的概念

重复的手法是旋律发展中最常见，最基本也是最原始的手法，它是音乐材料完全按照原样的重复（有时是微变重复），在音乐作品中，重复的手法几乎又是绝对不能缺少的一种重要技法，它的巧妙应用对旋律的展开和意境的塑造，具有非常奇特和微妙的效果。它又可分为乐节重复，乐句重复和段落重复等多种形式。使旋律在发展中获得贯穿统一，加强听众对旋律的感受和记忆的作用。

联缀是不同音乐材料的有机缀合。最常见的是运用不同曲牌的曲调汇集成一首新的曲牌或乐曲，这种手法在民间音乐家的即兴作中多见，如赵春峰编创的唢呐曲《丰收乐》便是由“一枝花”“豹子头”“一枝花”“北战娥”“将军令”“一枝花”各曲牌中的部分旋律组成。这种联缀手法的运用使得乐曲不断的具有新的材料出现，推动音乐的整体发展，使听众具有新鲜感。

（二）重复与联缀在乐曲中的运用

重复和联缀是音乐创作中运用最为广泛的旋律发展原则。重复使旋律在发展中获得贯穿统一，加强听众对旋律的感受和记忆，但过多的重复会使旋律发展缺乏动力，因此就需要不断更新音乐材料。在传统器乐创作中，总是交替使用旋律的重复和联缀，使旋律既有丰富变化而又贯穿统一。

器乐曲中常见的“句句双”，是重复和联缀的交替使用。

我国民间音乐有一种每个乐句或每个段落都重复演奏，构成 a a b b c c d d……形式的器乐曲，称为“句句双”，如河北吹歌《小放驴》、浙东吹打《大欢庆》、江西民间乐曲《句句双》、山东唢呐曲《大句句双》等，在南北各地都很流行；还有同样形式的歌曲，如任光作词作曲的《打回老家去》，其中一唱一和的歌词和骄驻叉弓骈比结构的曲调紧密配合，词曲两者都是句句双。因此我们常常听说：“句句双”是我国民族民间音乐特有的形式。其实，音乐创作离不开音乐素材的重复和反复，这是音乐的艺术规律和美学原则所决定的。叔本华在《意志和表象的世界》中指出：“我们从重复和从头反复中看到了音乐语言的内容多么丰富，多么意味深长，如果由文字组成的作品也这么重复，是不可忍受的，在音乐中却显得非常合适而有利无弊；因为，为了充分理解音乐，我



们需要连听两次。”所以，“句句双”的现象，在世界各国和各民族的音乐中是普遍存在的，而且运用“句句双”的手法各有巧妙不同，并非只限于简单的重复。

二、循环原则及手法

形成音乐作品整体结构的诸多组合原则中，循环原则无疑是十分重要的一种。这里的“循环”，指组成作品的各个部分中，一个主导的结构部分循环出现，多次再现。

重复与联缀的旋法是传统器乐创作中旋律发展的重要基础，当重复和联缀有规律地轮番进行时便构成了循环的手法。

（一）循环原则

在传统打击乐中，循环原则被广泛运用，如苏南吹打《十八拍》中的锣鼓段《金橄榄》。

民间传统器乐曲中还存在一种循环原则的表现形式，在乐句间形成循环。所有循环原则的体现方式中，乐句间的循环是最为微观的一种。由于这一手法十分独特，因此常常只在特定的段落中短暂地出现。

（二）循环手法的类型

循环法通常表现为有两个是一定对比的主题段落轮番的进行，或者是循环的主题段落与多个插入的不同音乐材料段落相同的轮番进行。前者可称为双主题循环式，后者可称为过渡循环式。

1. 双主题循环式

这种循环式的旋法类似北宋说唱艺术的“缠达”，杭州丝竹乐曲《霓裳曲》就属于这种结构类型。

属双主题循环发展旋律的乐曲还有民间乐曲《百鸟朝凤》。

《百鸟朝凤》从民间搬上舞台以来经历过几次大的整理和改编，版本众多，仅河南就有开封市、尉氏县和郑州市三个不同版本。《山东民间乐曲选集》的版本与原始形态较接近，共由14个段落组成：前奏 A B A₁ B₁ A₂ B₂ A₃ B₃ A₄ B₄ A₅ B₅ 尾声。

其中 A、A₁——为旋律部分，B、B₁——为固定曲调伴奏下的鸟鸣部分。旋律部分的每次出现都有一定变化，但始终保持着热烈欢快的感觉，尤其是一些特定音调的贯穿更是加强了这些部分彼此间的联系。鸟鸣部分原是演奏者即兴发挥炫耀技巧的地方，经过改编整理后以乐谱的方式固定下来。由于模仿的鸟类各不相同，音乐自然也千姿百态，但伴奏声部中的固定曲调却基本上都是相同的。

2. 过渡循环式

过渡循环式就是把“主题”作为过渡式的段落，在若干“主题”段落中插入不同的旋律，与过渡“主题”形成对比，其结构图式如下两类：

第一类为 ABCBDB——（相同字母为过渡段落）

第二类为 ABACAD——

古琴曲《梅花三弄》、二胡曲《汉宫秋月》《江南丝竹》《三六》等都属于第一类结



构类型。

江南丝竹《三六》就是过渡式循环式类型的乐曲。其图式为：ABCBC₁BDBC₂B。

《三六》全曲由十一个段落组成，其中的二、四、六、八、十这五个逢双数段落是一个称为“合头”的段落循环出现，作为循环体的“主部”反复再现五次，事实它只具过渡性质《三六》的其他五个段落除部A外，其他四部分是由下列（I）（II）两个新材料及其变奏构成的。

《三六》是一首典型的由过渡循环法发展而成的民间器乐曲。

属第二类结构形式发展而成的乐曲是以“主部”开始，并在“插部”以后循环出现，乐曲按主、插、主、插这样的次序轮番进行。主插式循环体结构有的结束在“主部”，有的结束在“插部”。由这类循环发展的乐曲有浙江吹打曲《划船锣鼓》《龙头龙尾》、京剧《闹台》、琵琶曲《龙船》等。

琵琶曲《龙船》是我国民间音乐家华彦钧的杰作。乐曲的“主部”（过渡段）循环出现四次，每次出现均有变化，中间插入的段落来自不同的民间曲调。全曲结构图式为：ABACADAE。《龙船》全曲共八段，最后以“插部”作结束。阿炳在该曲中以过渡循环式的旋律发展手法把人们在民间端午节时赛龙夺锦的沸腾场面刻画得淋漓尽致。

三、变奏原则及手法

（一）变奏原则

变奏原则是重复的进一步发展，即将原来音乐材料加以变化重复。变奏原则（包括变奏手法）在民间创作中应用极为普遍。以民歌来说，由于其创作方式是“众口相传”，在广大群众的相互传唱中，甲与乙略有小异，甲地与乙地又有风格不同，加之一首民歌常用分节歌形式的自由复唱，这就大量产生着初级形式的自然变奏。至于说唱和戏曲音乐，由“板腔体”和“曲牌体”构成了它们的两大声腔体系。而板腔体的“一板多变”和曲牌体的“一曲多用”，都是以变奏原则作为它们的共同创作基础。

器乐音乐则因其演奏技巧已经达到华丽发展，装饰变奏便随之应运而生。多样化的演奏技巧促进了装饰变奏的丰富发展，装饰变奏的多彩多姿相反又促进了演奏技巧的提高。

由此可见，变奏原则在民间创作中应用得极度广泛，中国音乐之繁衍发展，甚至也不可忽视地要注意到它所起到的重要作用。

变奏原则被广泛采用，不仅表现在横向的旋律发展关系上；而且表现在纵向的多声结构关系上。如某种器乐合奏曲，以及加伴奏进行托腔保调的声乐曲等，这其中所出现的多声部进行，实际都是以变奏原则发展产生的。也就是说在民间创作中，各变奏曲调可以横向排列依次进行；也可以纵向排列同时进行。

（二）变奏手法

在传统器乐曲中，变奏的旋律发展被广泛地使用。而变奏的手法通常又可细分为



原体加花、变体加花、增值加花、换音变调等四种。

1. 原体加花

它是在保持原主题乐句的基础上进行装饰性变化的一种旋律发展手法，是单一形象的一种深化与发展。笛曲《五梆子》《双合凤》、管乐《茉莉花》、京胡曲《五子开门》、唢呐曲《山东大鼓》等，都运用了原体加花的变奏手法。原体加花这种手法总是充分的发展主题的可变性，使每次变奏从不同的侧面去揭示主题，从而使同一主题表达多样的乐思。它的发展手法在民间音乐中应用极为广泛，它的产生与器乐的实用性有密切的关系。我国传统器乐的演奏活动很大一部分是和民间的风俗生活结合在一起，由于各种演出场合往往需要长时间连续演奏，因此为避免音乐的单调乏味，艺人们在反复演奏同一支曲牌时，往往即兴发挥，以求得乐曲色彩的变化。通过长期的演出实践，他们不但发展和丰富了演奏技巧，而且创造了各种各样的旋律发展手法。

原体加花旋律发展手法在民间音乐中应用极为广泛，它的产生与器乐的实用性有密切的关系。我国传统器乐的演奏活动很大一部分是和民间的风俗生活结合在一起的。由于各种演出场合往往需要长时间的连续演奏，因此，为避免音乐的单调乏味，艺人们在反复演奏同一支曲牌时，往往即兴发挥，以求得乐曲色彩的变化。通过长期的演出实践，他们不但发展和丰富了演奏技巧，而且还创造了各种各样的旋律发展手法。

2. 变体加花

即在改变原主题乐句结构的基础上进行装饰性（加花）变化的一种旋律发展手法。它常运用各种乐句扩充或紧缩的手法而使原主题造成结构部位的变化。在扩充时往往加入新的音乐材料，紧缩则常常删减音乐材料。变体加花的变奏手法即不同于保持主题结构不变的原体加花，也不同于将主题乐句结构作成倍扩充的增值加花，而是自由、灵活地将主题的结构作局部变化处理的一种技法。

变体加花的主题乐句节奏常比较单纯，旋律进行比较平稳。如江西三星鼓《望妆台》的主题段：在主题段落后，艺人们用了变体加花的旋律发展手法。由于乐句结构的扩充或紧缩、节奏的细分、音符的密集处理，使乐曲的情绪进一步高昂、热烈起来。整首乐曲由主题与主题的变体加花式的展开两部分组成。它们在结构上、音调上、节奏上，音区音域上都作了较大对比。这首旋律发展手法由于不依原主题的板眼为据，各段发展的自由成分较大，它给艺人提供了更广阔的创作空间。属于此类旋律发展手法的例子还有琵琶曲《夕阳箫鼓》等。

3. 增值加花

增值加花是指在原主题句结构的基础上作成倍地扩大并作装饰性“加花”处理的一种旋律发展手法。旋律的加花不仅具有润饰的作用，而且将旋律发展成与原主题句具有一定对比的新型旋律。它是传统器乐创作中运用最为广泛的一种旋律发展手法。

在传统器乐曲中，用增值加花技法发展主题的例子是非常多的。从乐曲的整体结构来看就是结构成倍扩充的变奏体。如在江南丝竹中，从《老六板》发展成《花六板》《中花六板》，从《老三六》发展成《中板三六》；广东音乐中如《三级浪》发展成《旱天雷》；苏南吹打中如《凤凰栖》发展成《中板凤凰栖》等。



江南丝竹《欢乐歌》的第一部分（慢板）就是在原主题乐句的基础上进行增值加花而形成的段落。

该曲的慢板是以快板（主题段）的各旋律音作骨架进行加花而形成的，这种加花通常在原主题的基础上采用上下相邻的音，有时也采用各种跳进音程进行发展。如果在加花时遇到旋律不够流畅时，则暂时离开原主题的骨架音从而改变旋律的进行。

增值加花的技法规律性很强。在民间，增值加花富于极大的创造性，运用增值加花手发展旋律，可将变体和原主题段组合在一首乐曲中。如江南丝竹《欢乐歌》、笛曲《鹧鸪飞》、苏南吹打《满庭芳》、江西花钹锣鼓《梨花闹云》、潮州弦诗《柳青娘》等。也可将主题段与变奏段分别成曲而形成同类家族。如江南丝竹《老六板》《花六板》《中花六板》、广东音乐《三级浪》《旱天雷》等。

4. 换音变调

换音变调的旋律发展手法是把原曲中的某一个音换成另一个音，所发展的乐句节奏基本保持不变，而原曲的调高、调式大都发生变化，并且曲调也发生变异，与原型的差别很大，有时很难辨认它们之间的联系。这种手法也称作借字手法。

借字是“辽南鼓吹”唢呐曲变奏手法的名称。借 fa 音替代原来旋律中的 mi 音叫单借；借 fa 和 $\flat$ si 替代原来旋律中的 mi 和 la 两音为双借；借 fa、 $\flat$ si、 $\flat$ mi 三音代替原来旋律中的 mi、la、re 为三借。而将 do 音改奏 si 称“压上”。工尺谱字“上”为 do，“压上”意即凡逢原曲旋律中的 do 音，将吹管乐器的上字孔压住得 si 音，由此可见，“辽南鼓吹”借字手法是在吹管乐器上产生和形成的。借 si 和 $\sharp$ fa 替代原来旋律中的 do 和 sol 也称双借；借 si、 $\sharp$ fa、 $\sharp$ do 替代原来旋律中的 do、sol、re 也称三借。

借字手法在湖南常德汉剧中称为“赦指犯调法”，它与“辽南鼓吹”借字规律相同。“赦指犯调法”把曲调中的角音扬做清角音称“扬调法”；把曲调中的宫音降低为变宫音，即赦宫音为变宫音称“屈调法”。在“苏南吹打”中有“隔凡”“无工板”“绝工板”；“潮州弦诗”有“轻三重六”“重三六”和“活五”等；西北的秦腔有“花音”（又叫硬音）与“哭音”（又叫软音）；川剧弹戏中有“甜平”与“苦平”，粤剧音乐中有“平喉”与“苦喉”以及“乙反调”等。

综观各种借字手法，虽然名称不一，但手法相同，而借字一词能较准确地概括这种手法的特征，故我们采用借字这一名称。

用借字手法发展旋律以表现不同的感情色彩，这是借字手法的功用。如《秦腔音乐》一书中说：“哭音曲调是在表现激昂慷慨、凄苦悲楚的感情下形成的，花音曲调是在表现欢乐明朗、高亢激越的感情下形成的。”

在我国南海之滨潮汕地区流传的“潮州弦诗”采用古“二四谱”记谱，它的谱字自“二”始，相继为：三、四、五、六、七、八。

“二四谱”记写的宫、商、角、徵、羽五声的五个谱字中，“三、六、五”三字常用重按改变它们的音高，而“二、四”两字则稳定不动，并且主奏乐器二弦的定弦正是“二四”（即 sol-do），因此，“二四谱”名称可能由此而来。

“潮州弦诗”实际演奏时，轻奏与重奏的音高变化为：



轻三重六

轻三 la 的音高不变。

重六将 mi 重按升高至 ↑ fa (略偏高些)。

重三六

重六将 mi 重按升高至 ↑ fa (略偏高些)。

重三将 la 重按升高至 ↑ si (略偏高些)。

活五

活五之 re 可重按升高至 ↑ mi (偏低近 mi), 也可轻按得本音 re, 即五字可轻可重, 灵活变化, 但必须同时重三六。

由于“潮州弦诗”乐律不同于十二平均律, 所以我们用箭头表示音高的倾向性。我们从实际演奏中的重三、重六和活五常成为新的宫调系统中的五声正音这一情况来看, 可把它们解释为: 重六——fa; 重三——si; 活五——mi 或 re。由此证实“潮州弦诗”乐通过重力压弦以改变原旋律中特定音级的音高, 和“辽南鼓吹”通过改变管乐指法以借字的规律是一样的, 真是南北相通, 管弦同法。

《广东音乐》第一集(李凌编)对乙反调作了以下介绍:“乙反调(sol、re 弦, 以 si、fa 为中心)。……乙反调优美、悲凄, 多用为叙情叹板, 如《外江妹叹五更》《昭君怨》《双声恨》《寡妇弹情》。”

广东音乐《双声恨》的例谱是按照乙反调记写的, 用 sol、re 弦演奏, 但其乙反调的实际演奏是 la、mi 弦效果。

在乙反线(即双借)乐谱中 la、mi 二音绝迹, 代之以 si 和 fa。至正线前两小节 la 又出现, 而 si 音却消失了, 这时从前面的双借转入单借。中段正线时 la 和 mi 经常出现, 它们成为旋律中骨干音, 乐曲从 G 羽经过短小的 G 商转入中段的 G 徵。

《双声恨》同主音转调的因式:

借字手法: 双借 单借 基调 单借 双借

《双声恨》: G 羽—G 商—G 段—G 商—G 羽

四、展衍原则及手法

(一) 展衍原则及手法简介

展衍原则是在旋律发展中, 通过特性音调的贯穿和种子材料的展开衍生, 并通常引进新的音乐材料, 因而使旋律既得到丰富的变化和发展, 又具有内在的联系和统一。

展衍是变奏的进一步发展, 并常与联缀综合运用。展衍和变奏的主要区别是: 展衍是短小音乐材料(特性音调和种子材料)的展开和衍生, 而变奏是主题的变化重复。

展衍法就是把主题材料中最富于特性的部分作进一步的展开衍生, 使主题的乐趣得到进一步的揭示与深化的一种旋律发展手法。

(二) 展衍手法分类

展衍分为贯穿性手法和衍生性手法两大类。



1. 贯穿性手法

贯穿性有固定贯穿和自由贯穿两种具体手法。

(1) 固定贯穿手法

固定贯穿是特性音调在乐曲中有规律地在固定的结构部位出现。它常出现在句末或段末，起终篇结句的作用。如苏南吹打曲《百花园》中的第二支曲牌《杏花园》和第三支曲牌《百花园》就采用了固定贯穿手法发展。它是采用了一个固定的终止型乐句在句末这一固定结构部位加以再现 6 次而实现的。像这样的例子还有很多，如浙江吹打《大辕门》、京剧曲牌《哭皇天》、广东音乐《走马》、江南丝竹《三六》、琴曲《梅花三弄》、丝竹乐曲《春江花月夜》等。此外，河南、山东、安徽流传的吹管乐曲《百鸟朝凤》《一枝花》《喜庆》《庆贺令》《小开门》等，它们都有一个相同的终句，形成了一种独特的终止式。

(2) 自由贯穿手法

自由贯穿是特性音调在不同结构部位自由贯穿发展，虽然这种贯穿是不规则的，但它贯穿统一的作用仍然十分明显。这种特性音调贯穿发展具有多种加花和可能性，因此该技法是根据音乐表现的需要及发挥乐器性能和演奏者特长而形成的。如赣中花钹锣鼓曲《造洋船》就是运用了自由贯穿的发展手法，此曲旋律以 A、B 两个特性音调的自由贯穿发展。在不同的结构部位自由贯穿，尽管这些音调被多次重复，但由于它们前后所连接的是变化着的音乐材料，因而当它们每次重复出现时总具有一定的新鲜感。

2. 衍生性手法

衍生性手法又可分为层递和围绕中心音旋转两种类型。

(1) 层递

该技法又细分为句子长度（句幅）的递增、递减和旋律（音高）的递升递降两种。

① 句幅的递增、递减

这种展衍法是用一个种子材料作句幅的递增或递减，从而使音乐不断地发展变化。

A. 递增

递增这种手法的典型结构形式为“宝塔形”。

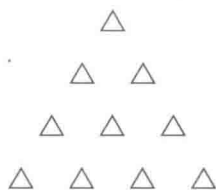


图 1-1

从上图可清楚地看出乐曲的句幅随着层次作递增，由于句幅的逐渐扩大，它的结构功能是开放性的，故多运用于乐曲的前半部分或中段。如板胡曲《大起板》。

B. 递减

递减的典型结构形式为“螺蛳结顶”。