



21世纪

高等院校音乐专业教材



中国民族器乐 经典名曲50首详解

施咏 编著



西南师范大学出版社
XINAN SHIFAN DAXUE CHUBANSHE

21世纪

高等院校音乐专业教材

J632/5D

2008

中国民族器乐 经典名曲50首详解

施咏 编著



西南师范大学出版社
XINAN SHIFAN DAXUE CHUBANSHE

图书在版编目(CIP)数据

中国民族器乐经典名曲 50 首详解/施咏编著. —重庆:
西南师范大学出版社, 2007. 10

21 世纪高等院校音乐专业教材

ISBN 978-7-5621-3951-5

I. 中… II. 施… III. 民族器乐—音乐欣赏—中国—高等学校—教材 IV. J632

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 137719 号



责任编辑:贾 晖

封面设计:王玉菊

装帧设计:王玉菊

21世纪

高等院校音乐专业教材

书 名 中国民族器乐经典名曲 50 首详解

施 咏 编著

出版发行 西南师范大学出版社

网址 www.xscbs.com

地址 重庆市北碚区天生路 2 号

邮编 400715

经 销 全国新华书店

印 刷 重庆科情印务有限公司

开 本 787mm×1092mm 1/16

印 张 13.75

版 次 2008 年 1 月 第 1 版

印 次 2008 年 1 月 第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5621-3951-5

定 价 28.00 元(含光盘)

(无激光防伪标志系盗版书)

作者简介：



施咏

男，（1971-）音乐学博士，安徽师范大学音乐学院学科带头人，教授、硕士研究生导师。中国传统音乐学会理事。在《音乐研究》、《中央音乐学院学报》、《中国音乐学》、《中国音乐》、《人民音乐》、《交响》、《天籁》、《音乐探索》、《音乐与表演》等音乐专业学术刊物公开发表论文30余篇，其中被《新华文摘》全文转载一篇。出版学术专著四部，其中《基本乐理的文化视野》（西南师大出版社2002年版）获教育部第三届全国教育科学优秀成果三等奖。其他还获第四届全国音乐教育论文评比二等奖、首届“人音社杯”全国高校学生音乐书评比赛“优秀奖”（最高奖）、省社会科学优秀成果三等奖、市社会科学优秀成果一、二等奖等奖项。博士论文《中国人音乐审美心理研究——“音乐民族审美心理学”导论》是本领域第一部以研究音乐审美心理民族化特征的专论。

目前图书市场上关于中国民族器乐欣赏的书籍并不少见,但多为普及性读物,偏于泛而全,具体到单个乐曲的分析介绍则难免流于简短浅显。

出于对这一现实的考虑,在本书的构思写作过程中,总冀求有所创新,有些许的超越,而具有自己的体例与特色。

本书选编了50首中国民族器乐的经典曲目,没有按照常规性的同类书籍将曲目简单罗列介绍,而是根据所选用的曲目的题材(音乐母题)、表现内容、乐器、地域等因素将曲目分门别类,分为:《月下四景》、《别离哀怨》、《古风琴韵》、《南北笛韵》、《南粤之风》、《黄土情怀》、《草原雄风》、《花木传神》、《禽鸟声态》、《刀光剑影》、《振奋昂扬》、《民族风情》等12个欣赏专题。从而在写作体例的安排上体现出些许的理论创新与特色。

在每个章节的写作中,首先是对该章节的相关内容、背景知识的总结性概述。在单个乐曲的介绍中,则分为[作者简介]、乐曲创作的相关[背景提示]、作为欣赏主体部分的[作品赏析]、乐曲运用、改编等情况的[相关链接],以及供读者查阅相关曲目以往研究文献的[阅读文献]等几个环节构成。

乐曲鉴赏的写作宗旨,立足从乐曲的文化内涵出发,从创作背景、表现内容到曲式分析乃至文化比较鉴赏分析力求全面、详尽、准确、权威,并体现一定的学术性。

本教材适用于音乐专业本科,兼顾研究生阶段,也可作为社会普及性的音乐欣赏读本。

本书的完成,还要感谢我的研究生李艺楠同学早期所做的大量的资料工作,以及为本书的审稿、编辑工作付出大量辛勤劳动的贾晖女士,感谢西南师大出版社为本书的出版面世提供诸多方便。

由于笔者学疏才浅,加之时间仓促,书中必有遗漏谬误。恳请大家不吝批评指正为盼。

施 咏

2007年12月18日

目录

21世纪

高等院校音乐专业教材

第一章 月下四景	(1)
第一节 月儿高	(3)
第二节 平湖秋月	(5)
第三节 彩云追月	(7)
第四节 春江花月夜	(9)
第二章 别离哀怨	(15)
第一节 江河水	(21)
第二节 新婚别	(25)
第三节 夜深沉	(35)
第四节 二泉映月	(38)
第三章 古风琴韵	(44)
第一节 流水	(46)
第二节 酒狂	(50)
第三节 广陵散	(53)
第四节 阳关三叠	(57)
第四章 南北笛韵	(60)
第一节 姑苏行	(63)
第二节 鹧鸪飞	(67)
第三节 喜相逢	(73)
第四节 五梆子	(77)
第五章 南粤之风	(80)
第一节 步步高	(81)
第二节 旱天雷	(83)
第三节 连环扣	(84)
第四节 雨打芭蕉	(86)
第六章 黄土情怀	(89)
第一节 陕北抒怀	(89)
第二节 蓝花花叙事	(93)

第三节	秦腔主题随想	(98)
第四节	红军哥哥回来了	(102)
第七章	草原雄风	(107)
第一节	赛马	(108)
第二节	牧民新歌	(111)
第三节	草原小姐妹	(114)
第四节	奔驰在千里草原	(118)
第八章	花木传神	(121)
第一节	出水莲	(121)
第二节	佩兰	(124)
第三节	梅花三弄	(126)
第四节	听松	(130)
第九章	禽鸟声态	(134)
第一节	百鸟朝凤	(134)
第二节	寒鸦戏水	(138)
第三节	空山鸟语	(141)
第四节	海青拿天鹅	(144)
第十章	刀光剑影	(149)
第一节	十面埋伏	(150)
第二节	霸王卸甲	(154)
第三节	战马奔腾	(161)
第四节	秦王破阵乐	(166)
第十一章	振奋昂扬	(170)
第一节	光明行	(170)
第二节	长城随想	(176)
第三节	金蛇狂舞	(185)
第四节	翻身的日子	(188)
第十二章	民族风情	(191)
第一节	阿细跳月	(191)
第二节	彝族舞曲	(193)
第三节	瑶族舞曲	(197)
第四节	葡萄熟了	(200)
第五节	帕米尔的春天	(203)
第六节	第一二胡狂想曲	(206)

第一章 月下四景

中国传统文化作为一个整体,就整体文化个性而言,较之讲科学、重理性、更外向的西方文化而言,讲伦理、重情感、更内向的华夏文化原本就是富于阴柔特质的,洋溢着柔性的精神。当这种民族审美心理中阴柔偏向的影响力不知不觉地渗透在中国人的诸多艺术领域中,使得中国的艺术在整体上也是阴柔之美多于阳刚之美,如中国文学以诗词取胜,诗词中又以细腻抒情、柔曲回肠者居多,恢弘豪迈者居少。在中国的传统音乐中,就总体风格而言,亦是多为幽软婉转之音,缺少刚劲昂扬之调。

“月”之母题由于其极具阴柔的精神意蕴,而在中国传统音乐中有着十分突出的地位。在历代的各种音乐种类的作品中,“月”始终是一个被反复吟颂的题材。

如在古琴曲中有《关山月》、《秋月照茅亭》、《箕山秋月》、《溪山秋月》、《秋宵步月》、《月上梧桐》、《中秋月》、《梅梢月》、《江白月》、《良宵引》,琵琶曲中有《月儿高》、《灯月交辉》、《浔阳夜月》(《夕阳箫鼓》)、《霓裳曲》,二胡曲有《汉宫秋月》、《月夜》、《良宵》、《夜月曲》、《弓桥泛月》、《明月流溪》,笛子曲《秋湖月夜》、三弦曲《岱顶望月》、拉祜族小三弦曲《月夜情歌》、彝族巴乌曲《月亮出来白又白》,合奏曲有《春江花月夜》、《彩云追月》、《花好月圆》、《阿细跳月》,广东音乐有《平湖秋月》、《三潭映月》、《七星伴月》、《醉翁捞月》、《西江月》、《月圆曲》,民歌中有《小河淌水》、《月芽五更》、《月儿弯弯照九州》、《月儿圆圆花烛开》、《半个月亮爬上来》、《纱窗外月儿缺》、《纱窗外边月清清》、风俗歌《月姐歌》(《接月歌》、《送月姑歌》)、《月光歌》、《八月十五月团圆》、《赏月歌》(京族)等等。并且,由于文化基因的延续、审美心理的连续性,甚至在当代的创作音乐中,以月为题材的音乐作品仍是在陆续、源源不断地被创作出来,广受青睐,如各类现当代创作歌曲中的《月之故乡》、《银色的月光下》、《月光下的凤尾竹》、《月亮花儿开》、《红月亮》、《黄月亮》、《月半弯》、《上弦月》、《下弦月》、《月亮妹妹》、《苗山明月》、《月满西楼》、《弯弯的月亮》、《十五的月亮》、《月亮走我也走》、《月亮代表我的心》、《你看你看月亮的脸》、《明月千里寄相思》、《月舞》、《望月》、《葬月》……

在中国音乐中所描绘的这些月之形态也是变化多端的,既有弯弯的、五更的月牙,也有慢慢爬上来的半个月亮和窗外的残缺之月,还有花好之圆月、西楼满月和十五中秋之月。既有湖、潭之中的静月、映月,又有云追之动月。月下既有宫女哀怨、百姓离合、借月寄思,还有吟诵情歌、除夜小唱和月下跳跃。并且,在中国音乐中描绘的月色还是多彩的,有江白月、亮月、清光、银色之月,还有红月、黄月。

音乐母题的这种独特性是由文化赋予的。一旦音乐选择以什么样的母题作为表现内容,从根本上说,是由音乐主体的生存状况和文化形态决定的。是受该音乐主体审美心理的影响而决定的。每一种文化中都存在着一定数量的“母题”,它们是该文化的“动力因素”,并构成了该文化的本质。而月之母题在中国音乐文化中的突出地位也正是中国人在审美心理中崇尚阴柔与女性偏向的表现,外儒内道的心理特质使得中国人(特别是中国文人)总是在期求在繁杂的现实之外寻找一个理想的心灵栖息的家园,在心灵深处向往着和谐宁静的女性文化,而具有

“母性”、“女性”文化寓意的月亮则由于象征着和谐、宁静、温馨和超逸,能给生命带来愉悦和安适而成为中国艺术的一大表现母题。正因为此,在中国艺术中,以“月”作为女性的象征与柔美的化身,便自然地格外受到中国人,特别是艺术家的青睐了,以“月”为母题的艺术作品,包括诗歌、绘画、音乐等便被陆续地、大量地创作出来。从而,由“月”的象征意蕴长期积淀而成的审美原型和审美理想在中国人的心灵深处牢牢地铭刻下来,成为支配中国人的几乎全部艺术创造和审美生活的一个重要方面。在中国音乐中,“月”之意象不仅仅是个体情感对外在物象的偶然性投射,而已成为积淀在中华民族文化心理中的集体意识。从这里不但可以把握住一个民族音乐风格的特征偏向,还可以窥探到中华民族深层的文化心理结构。

此外,在中国这些以“月”为题材的音乐中,通常还会有着诸多与此柔性意境相联系、相对应的时空场景,如多生发于秋、夜、黄昏等时段,有夕阳(残阳、斜阳、晚霞)、风、云、雨、雪、山、水(江、湖、潭)、树、花、渔舟、琼楼、亭台、残垣、断壁、孤雁、古冢、荒丘、残烛、钟鼓、笛箫、更声……正是与月的交融,才使得这些场景产生出特别的魅力,营造出令人心醉神往的意境。在中国传统音乐中,与此相关的作品更是不胜枚举,除了上文所列出的只与“月”相关的,还有多与“秋”、“夜”、“夕阳”等相关的乐曲,如《秋夜》、《秋感》、《秋鸿》、《悲秋》、《汉宫秋》、《秋红曲》、《秋江夜泊》、《梧夜舞秋风》、《秋风词》、《秋江晚霞》、《夜深沉》、《夜深曲》、《芭蕉夜雨》、《蕉窗夜雨》、《雨打芭蕉》、《鸿雁夜啼》、《乌夜啼》、《枫桥夜泊》、《渔舟唱晚》、《醉渔唱晚》……

纵览文中所列曲名,不难发现在这些乐曲中,大多都并不只限于一种单一的场景,而是复合表现为每每在夕阳下秋鸿送归舟、醉渔听箫鼓;秋夜月下江心白,深宫高墙、凭栏临窗、静听梧桐雨落芭蕉叶;总是在秋风飞舞、乌啼雁鸣之时,钟声伴客至枫桥。秋夜深沉、独卧感伤,有谁人孤凄似我。

在华夏文明几千年的悠悠岁月中,这些场景在中国的音乐乃至整个中华艺术领域中大量地不断重复出现,没有人能够数得清这些意象出现的频率与次数,它们已成为中国人心中的某种具有隐喻和特定象征意味的“传统意象”,是民族心理中“有关过去的感受上、知觉上的经验在心中的重现或回忆,是作为一个心理事件与感觉奇特的结合。”在中国人的心里,这些以“月”为典型代表或与之相关的诸多意象已不再是某种单纯自然物象的重现,而是混合着人们过去的记忆和经验,与人的感情相融合的“心理事件”,它作为中国人音乐创作、审美想象中的一个重要源头,融合着主体的情思、寄托着主体的情感在大量的音乐作品中得以显现,所以可以说,它更多的是一种“心像”,而与这些“心像”相对应的大都是那种阴柔凄婉、伤感缠绵的情绪。中国人对“月”之钟爱应是自不待言,即使是阳刚象征物的太阳,中国人对其旭日东升与如日中天时的关注、钟爱也远不如对其最阴柔的时刻——落日斜晖、黄昏归鸟、残阳如血时的那般钟情。昼为阳、夜为阴,阴出则阳入,阳出则阴入。中国人对阳之即逝、阴之将出这一短暂但阴柔之极时刻(有人称之为“黄昏意象”)的偏爱,亦都无不反映、折射出中国人审美心理中偏爱阴柔的特点。^①

① 本部分内容参考施咏《中国人音乐审美心理中的阴柔偏向——兼谈民族性别角色的社会化》,《中国音乐》2006年4期

第一节 月儿高

[背景提示]

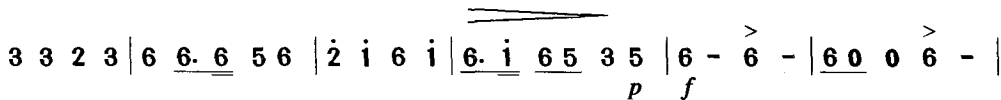
《月儿高》是琵琶文曲的重要代表作之一，在琵琶音乐界素有“武有‘十面’（《十面埋伏》），文有‘月儿’（《月儿高》）”一说。其曲谱初见於荣斋《弦索备考》（1814），是用胡琴、琵琶、三弦等乐器演奏的合奏谱；现在流行的谱本源自华秋苹《琵琶谱》（1818），谱中标有12个写景性的小标题，与现在通行的谱本相同。1927年经柳尧章发掘而出，方为世人所知。

[作品赏析]

全曲共12段，分为起、承、转、合四个部分。

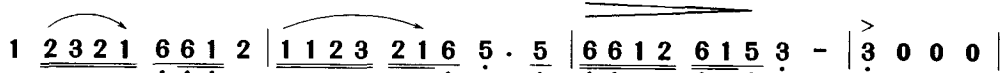
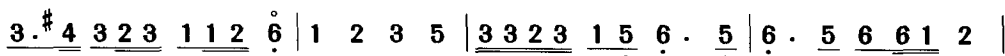
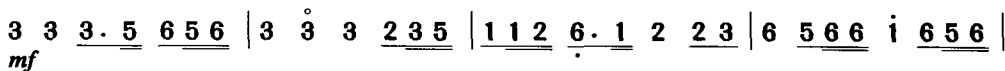
“起”部，由“海岛冰轮”、“江楼望月”、“海峽踟躇”3段组成。

乐曲一开始是“海岛冰轮”，散板的引序在主音la上持续，琵琶以右手轮指的技法从慢到快、由弱到强，宽广的音调生动形象地勾画出月上东山的动感情态，舒展、柔美的音乐如一阵沁人心脾的晚风轻轻吹过，为主题音乐的出现做了铺垫。



“江楼望月”是乐曲的主题音乐，清淡秀丽的中音旋律清秀、流畅，富于歌唱性，呈现出一幅寂静幽雅的画面。“海峽踟躇”是主题的变奏，旋律中出现了变化音，音域加宽，音调更加含蓄、深沉。

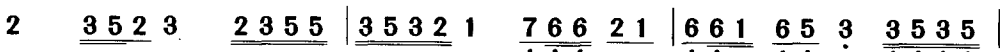
1 = C $\frac{4}{4}$ ♩ = 54

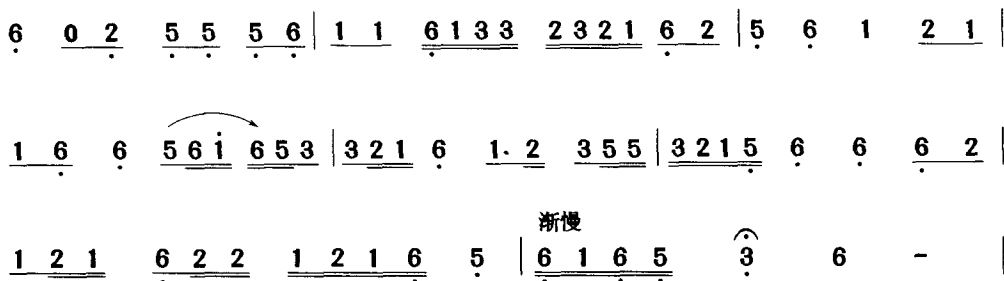


“承”部，由“银蟾吐彩”、“风露满天”、“素娥旖旎”3段组成。柔美的主题音乐进行了大幅度伸展的自由变奏，演奏速度逐渐加快，节奏的处理显得更加自由和丰富。

第五段“风露满天”：

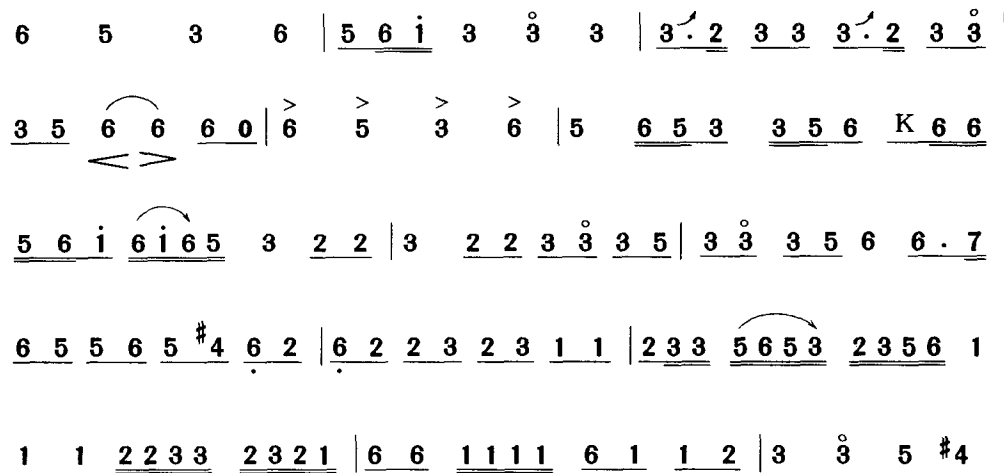
1 = C $\frac{4}{4}$ ♩ = 114





第六段“素娥旖旎”：

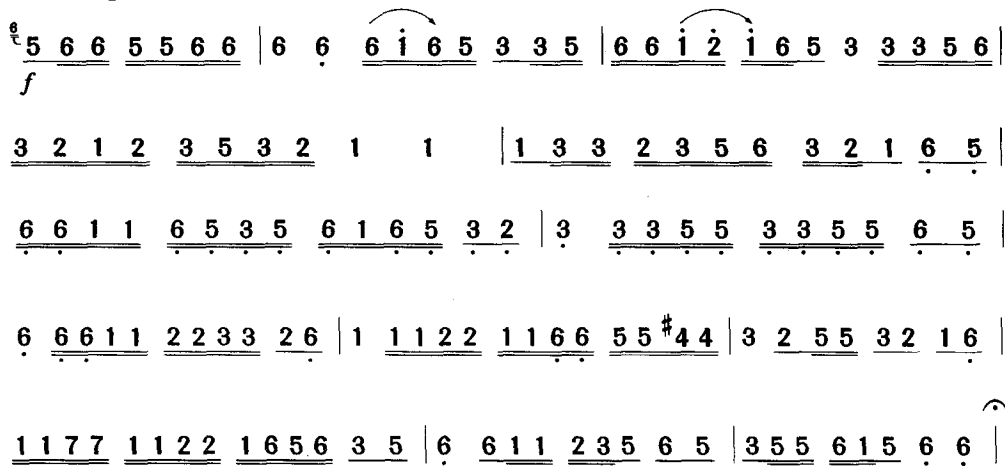
1 = C $\frac{4}{4}$ ♩ = 114



“转”部，由“皓魄当空”、“琼楼一片”、“银河横渡”3段组成。这部分的旋律具有传统歌舞音乐的特点，连续的十六分音符与切分节奏音型，加之演奏上多采用弹挑和半轮的技法，加强了音乐的跳动感，与前后形成鲜明的对比，给人以无限的浪漫幻想。

第七段“皓魄当空”：

1 = C $\frac{4}{4}$ ♩ = 120



最后一小节在有力的拂弦后,停顿片刻,进入到朦胧的第四部分。

“合”部,由“玉宇千层”、“蟾光炯炯”、“玉兔西沉”3段组成。这部分是一个气息悠长的抒情性音乐,运用扣轮、扫轮等技法奏出幽雅古朴的旋律,将人们带入月宫仙境,给人以无穷的回味和深邃的意境。

《月儿高》继承了我国传统琵琶曲创作与演奏手法之精华,全曲脉络清晰、结构严谨,淡雅清丽的旋律、情景交融的意境具有深刻的艺术感染力。

〔相关链接〕

建国后,作曲家、指挥家彭修文根据卫仲乐谱进行配器,将《月儿高》改编为民族管弦乐曲。舞剧《丝路花雨》的音乐也以其作为重要素材。

〔阅读文献〕

1. 李昆丽《试论〈月儿高〉的艺术魅力》,《人民音乐》1995年第6期
2. 吴蛮《琵琶曲〈月儿高〉的演奏风格》,《中央音乐学院学报》1988年第1期
3. 陈正生《关于琵琶曲〈月儿高〉和〈春江花月夜〉的传谱问题》,《中央音乐学院学报》1997年第1期

第二节 平湖秋月

〔作者简介〕

吕文成(1898~1981),民族音乐演奏家、作曲家。广东香山(今广东珠海)人,自幼随父旅居上海,并学习过江南丝竹音乐,擅长演奏二胡、扬琴等乐器。20世纪20年代初即成为广东音乐的演奏名手,先后应聘于上海中华音乐会和精武体育馆粤乐组教授广东音乐。他还是粤曲的演唱名家,由其设计唱腔并演唱的《燕子楼》、《潇湘琴怨》等,均成为粤曲的著名唱段。

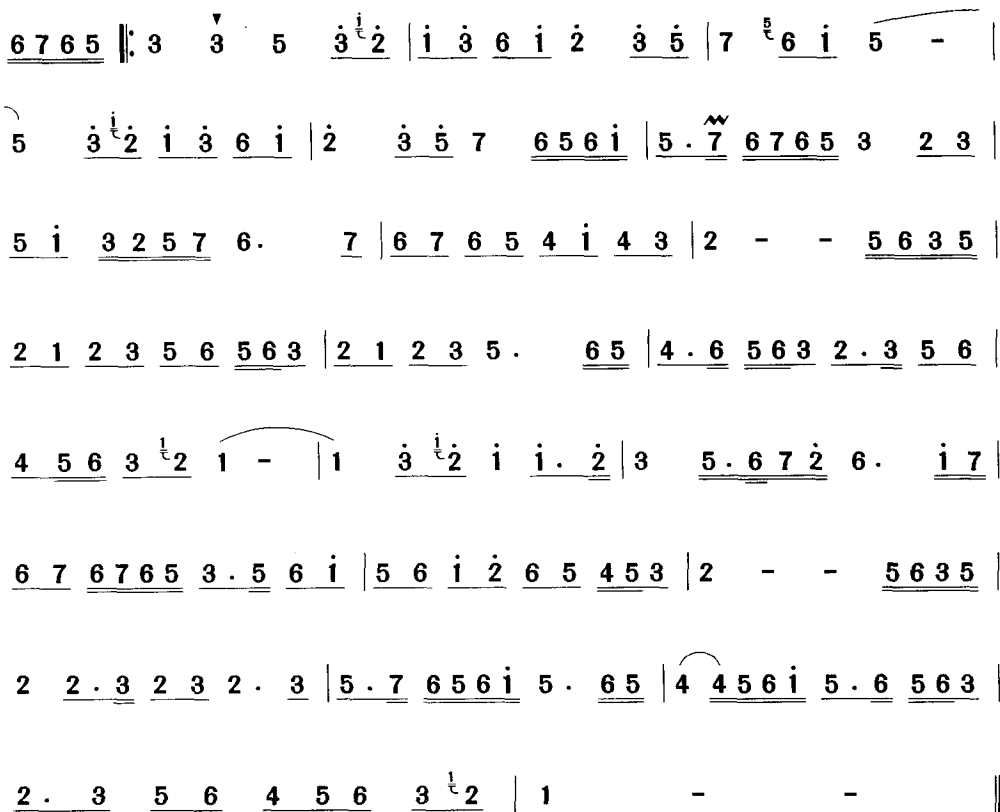
吕文成从20世纪20年代起即从事广东音乐的乐曲编创、演奏,他继承民间器乐曲的传统编创方法并加以发展,常根据一种乐器的性能写出具有鲜明个性的主旋律,其他乐器则按广东音乐演奏规律奏出各自声部,从而形成合奏曲。他一生创作了《步步高》、《平湖秋月》等近200首广东音乐作品,是一位对广东音乐的形成和发展有较大贡献的音乐家。

〔背景提示〕

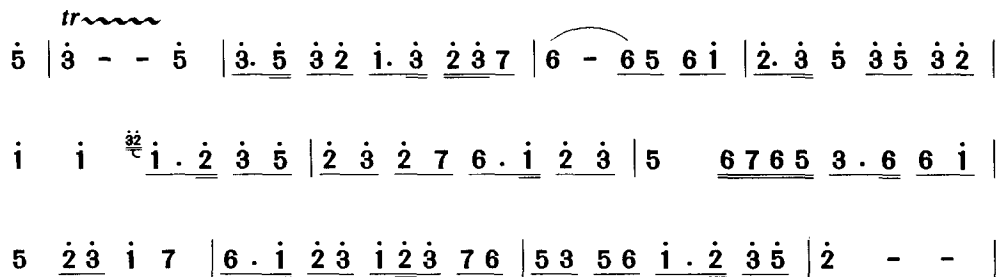
《平湖秋月》是吕文成的代表作。他曾于金秋时节畅游杭州,触景生情,遂创作此曲表达了对西湖美景的感受。曲调采用了浙江的民间音乐,但又有广东音乐的风格,乐曲由高胡拉出优美的旋律,乐队稍加点缀,刻画了晚风轻拂,水波微漾,素月幽静的秋夜美景。全曲一气呵成,流畅抒情,被誉为中国器乐作品中最出色的主题旋律之一。

〔作品赏析〕

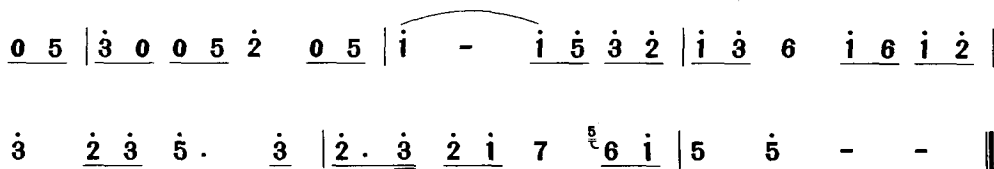
乐曲一开始就以怡然舒缓的旋律带来眼前豁然开朗的万顷湖面,让人顿感胸襟开阔。湖平如镜,清辉如泻,月光如水水如天,让人倾于平静,倾于思考。



在旋律稍稍转高的一刹那，晚风轻拂，抬头看皓月当空，低首见湖光渺渺，“滟滟随波千万里”，使人的心绪微微起伏，仿若水中那轮随着微微荡漾的波纹而有些模糊的明月。



而后音调又低回婉转，几个单独的音符，如同风过之后微波渐平的湖面，让人的心又恢复宁静，静若止水。



整个曲子恬淡流畅，节奏平稳，少有曲折，几点起伏更增添了几分灵动。

[相关链接]

陈培勋于20世纪70年代将此曲改编成同名钢琴独奏曲，改编曲在原曲调表现力的基础

上又充分发挥了钢琴的多声部优势,运用丰富多彩的节奏织体,将乐曲雕琢得更加玲珑剔透,使其成为民族钢琴曲的精品之一。

〔阅读文献〕

1. 彭基巨《钢琴曲〈平湖秋月〉的民族特性及演奏艺术》,《黄钟(武汉音乐学院学报)》2002年第1期

第三节 彩云追月

〔作者简介〕

任光(1900~1941),浙江嵊县人。儿时受家乡民间音乐的熏陶,开始学习吹奏笛子和小号,演奏风琴等乐器。1919年“五四”运动后,前往法国巴黎里昂大学音乐系学习钢琴修理和作曲。1928年归国后在法商百代唱片公司任音乐部主任,负责音乐节目录制等工作。1933年后任光为许多影片谱写主题曲与插曲,如《母性之光》、《南洋歌》、《渔光曲》、《燕燕歌》、《采莲歌》等。另外还创作了《花好月圆》、《彩云追月》等许多民族器乐合奏曲。1940年到新四军军部工作,皖南事变时不幸牺牲。

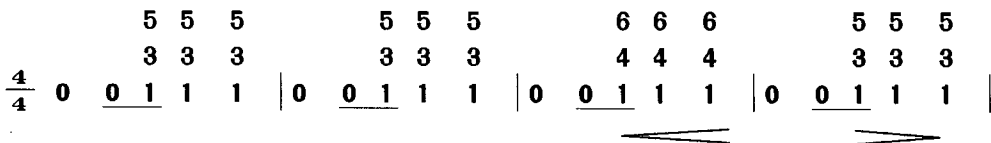
〔背景提示〕

1932年,任光和聂耳等人为百代国乐队写了一批民族管弦乐曲灌制唱片,《彩云追月》即是其中的一首,创作于1935年。任光笔下的《彩云追月》,以富有民族色彩的五声性旋律,配以典型的探戈节奏,被认为是一首具有探戈舞曲风格的中国轻音乐作品。乐曲描写了在浩瀚静谧的夜空中,云月相互掩映的绮丽、醉人的月夜景色。

〔作品赏析〕

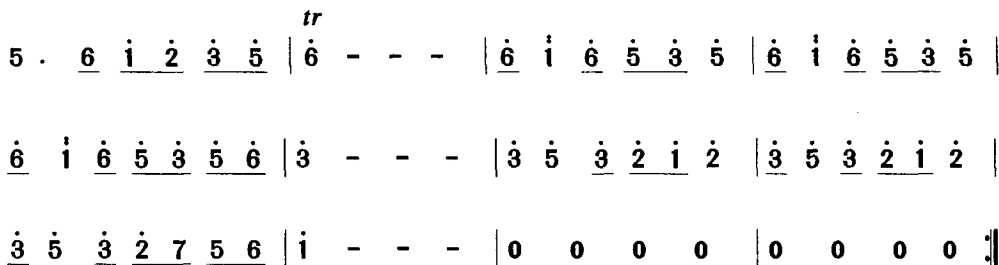
全曲由引子和三个段落组成,分别描写了云月相映、云月追逐、云月嬉戏。

[引子]短小精炼,共4小节。在结构上起到了预备的作用,在情绪上预示了全曲轻快、鲜亮、活泼的风格特征。伴奏部分是探戈的节奏,好似天上那被月光影射的缥缈的云在清风过后“蠢蠢欲动”:



〔第1段〕云月相映

第一部分“云月相映”虽然由徵音开始,宫音结束,似乎预示了整体风格的明亮、高亢,但是乐曲在其发展过程中旋律一直围绕着 la 和 mi 展开,使得整个音乐多了许多缠绵的情绪,乐曲明亮中带着柔和,缠绵中不失活跃。正如夜空中明亮的月光映在清风浮游的云上,那月光既不皎洁夺目耀人眼,那云朵也不黯然无生气。



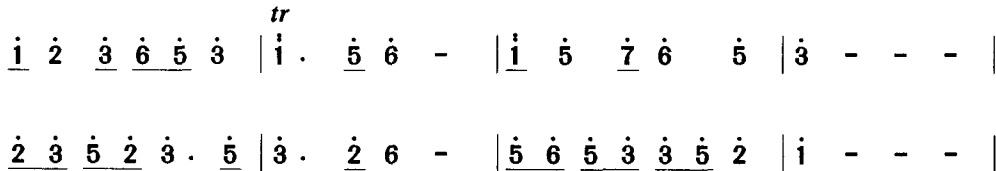
该段运用了民间音乐的发展手法“鱼咬尾”和叠奏,这两种手法的运用使得乐句之间衔接得十分紧密,整条旋律绵延如抽丝般涌出。乐句结尾全音符及乐句落音下行趋势的运用使乐曲的情绪变得柔和、舒缓而悠远。切分节奏的使用带来的一张一弛的艺术效果赋予了乐曲生命力。作者精心巧妙地描绘了云与月自由遨游、悠闲自在、相互掩映的深邃迷人的景色。

整个段落反复一次,使得这种悠闲、自由的情绪积蓄起来,对“追”的画面更加期待。

[第2段]云月追逐

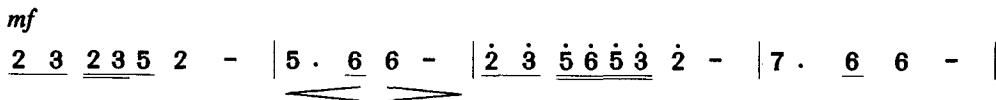
短小精悍的四个小乐句,将云与月的追逐情景描写得十分生动。音乐仍以切分节奏开始,使得第一乐段的张弛情绪延续下来。并运用了几个附点音符,一松一紧的节奏中更增添了弹性。另外,音程的跳动和乐句起伏的增大,也将静谧的月夜“动”了起来。这时,月光映衬下的云朵想要去抓那一轮清澈皎洁的月,可最终仍旧没能抓住,那徐徐下行的旋律宛若云与月的距离越拉越远。该段反复一次,在结构上达到了平衡。

[可变换乐器]



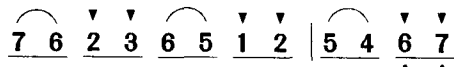
[第3段]云月嬉戏

该段是全曲的高潮部分,前一段中“动”的画面变得活跃起来。开始的两个乐句描写了云与月的对话:

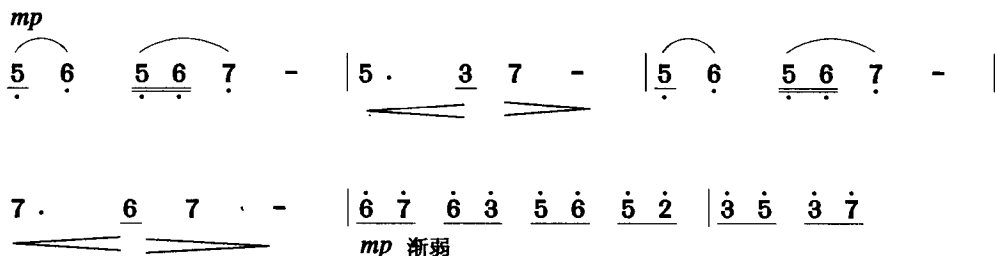


这两个乐句中前一小节紧凑的音符与后一小节附点音符的拉伸形成了对话式。月儿调皮地问,云儿缠绵地答,拟人化地描绘出活泼多趣的月夜美景。

对话之后,又一次的追逐嬉戏开始了:

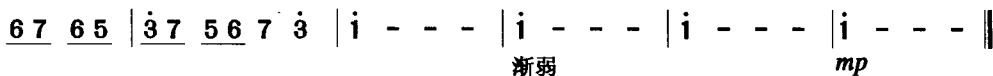


运用了模进发展手法的三组音型同时也隐含了旋律递降的发展手法,使得音乐更加精彩,开始的 si、la、sol 的下行进行仿佛是云儿由近及远地被月儿“落”下来。云与月嬉戏的场面就在这对话与追逐中进行着,它们时近时远、时进时退。同样的节奏型又一次在属调系统中展开:



两次“对话”分别在力度和调性上形成对比:力度上由 *mf* 变为 *mp*,调性上由 D 宫系统变为 A 宫系统。更加显现出这静谧的夜晚中云月的嬉戏、追逐中忽即忽离的微妙变化。

虽然在即将结束的段落出现了调性的变化,但是乐曲最终回归到了原调宫系统。运用短短的 2 小节过渡并进入 D 宫系统直至结束,加之渐弱力度的运用,给人以一种意犹未尽、余音绕梁的感觉。这也正是夜空中绮丽迷人的景色带给人们的无尽回味。



该曲是任光留法归国之后所作,尽管作品从头至尾伴随着探戈的典型节奏,但它富于民族特色的五声音阶的使用,民族乐器的选用、编配,中国传统音乐的创作手法,如“鱼咬尾”、叠奏、旋律递降等,无不确定了作品鲜明的中国民族音乐风格。另外,作者巧妙地在旋律中加入偏音 *si*,使得乐曲韵味盎然。由于这个偏音的运用,高潮部分旋律很自然地由原调转入属调宫系统,为求得统一又通过此音自然过渡回到原调。使得该曲质朴而又张弛有致,描绘出月夜的静谧和云月相映的动人画面,起到了意想不到的艺术效果,成为任光最受欢迎的器乐作品之一。

[相关链接]

《彩云追月》曾被改编成各种形式的声乐、器乐曲:1960年,彭修文根据中央广播民族管弦乐团的编制重新进行改编配器;付林依曲填词的声乐作品;各种箏、琵琶、二胡、高胡、长笛等改编曲;

其中最成功的、流传最广的是王建中于1975年改编的同名钢琴曲。王建中在运用钢琴这一外来乐器表现中国民族音乐中,既体现了音乐的民族性,又充分发挥了钢琴富于表现的优势,使乐曲悦耳动听又独具个性,既传统又现代、既古典又通俗,雅俗共赏,散发着无限迷人的魅力。

[阅读文献]

1. 龚耀年《任光和他的创作〈彩云追月〉》,《解放军歌曲》1988年第2期
2. 张玉红《〈彩云追月〉及其改编曲》,《鞍山师范学院学报》2005年第3期

第四节 春江花月夜

[背景提示]

民族管弦乐合奏曲《春江花月夜》是由传统琵琶文曲《夕阳箫鼓》改编而成的,此曲在宋代已经流行,它的标题可能出自宋代诗人徐元杰《湖上》:“风日晴和人意好,夕阳箫鼓几船归”的

诗句。根据现有资料,《夕阳箫鼓》的琵琶曲谱,最早见于清代乾隆嘉庆年间浦东派《鞠士林琵琶谱》手抄本中,其后的无锡派《华氏谱》(1819)、张兼山《檀槽集琵琶谱》(1842)、吴畹卿手抄琵琶谱(1875)中都曾记有此曲。但在李芳园《南北派十三套大曲琵琶新谱》(1895)中,此曲已被改名为《浔阳月夜》(亦称《浔阳琵琶》或《浔阳曲》),这个标题是以唐代大诗人白居易的长诗《琵琶行》的首句“浔阳江头夜送客”引申而成的。

1923年,上海新式音乐社团“大同乐会”的创办人郑觐文与其同仁柳尧章一起,依据汪昱庭的琵琶独奏谱《浔阳月夜》改编成多种民族乐器进行合奏的新形式,并依据唐代诗人张若虚的诗作《春江花月夜》的意境、风格,做了同名音乐意境的创作。建国后较为流行的民乐合奏谱系由彭修文改编,此外还有罗忠镕、秦鹏章编配的合奏谱。该曲在国内外均受到较高的赞赏,是一首雅俗共赏的中国民族器乐合奏曲。

[作品赏析]

乐曲通过委婉质朴的旋律,流畅多变的节奏,巧妙细腻的配器,丝丝入扣的演奏,形象地描绘了月夜春江的迷人景色,尽情赞颂江南水乡的风姿异态。全曲就像一幅工笔精细、色彩柔和、清丽淡雅的山水长卷,引人入胜。

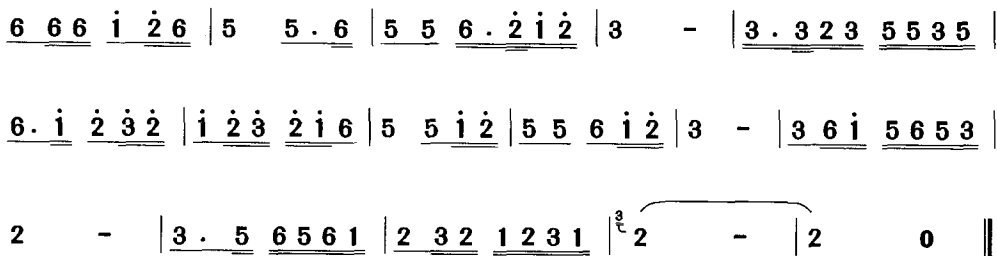
全曲的音乐意境优美,乐曲结构严密;它采用了民间音乐中的“换头合尾”手法,每段均以 $\underline{3\ 6\ \dot{1}\ 5\ 6\ 5\ 3} \mid \underline{2\ 3\ 2\ 1\ 2\ 3\ 1} \mid 2 - \parallel$ 结束;所以,尽管各乐段的旋律有多种变化,新的因素层出不穷,但它们还是十分和谐地统一在一起,并从各个不同角度揭示乐曲的意境,深化了音乐所要表现的内容。而人们遵循古典标题音乐的传统,为乐曲各个部分标注的富于诗意的小标题,更明确地提示了音乐所要表现的内容,进而加强了人们对此乐曲的理解和想象。

乐曲为具有展衍性的变奏体结构,共由10个段落组成,除第10段“尾声”外,其余各段均有四字小标题。

第1段:江楼钟鼓

一开始,是节奏自由、具有引子性质的散板。琵琶用“弹挑”、“轮指”等手法由慢而快地模拟阵阵低沉的鼓声;随之,箫箏合鸣助奏,轻微的波音犹如远处那回响的钟声,好一幅夕阳映江面、熏风拂涟漪的动人画面。散板中引出的全曲的主导音型 $6 - \underline{\dot{1}\ 2\ 6} \mid \underline{5\ 5}$ 在给人留下深刻印象的同时,也为全曲主要旋律的出现作了准备和渲染。

引子之后,乐队齐奏出流畅抒情的主题旋律,它的音色协调统一、古朴典雅,波浪般进行的旋律线条柔美、平和:



这段脍炙人口的如歌旋律以一个动机为基础,用自由模进和扩充加花的手法组成了呈示性段落。乐句的头与尾用同度音贯穿连接(即顶真)的手法,使各乐句环环相扣,音调轻盈平稳、委婉动人,旋律总是处于平和的连绵浮动之中,形象地描绘了夕阳笼罩下的江面,微风轻