

音乐  经典书系
CLASSICAL SERIES OF MUSIC

吴红非 主编

二胡经典

上册

上海教育出版社



音乐  经典书系
CLASSICAL SERIES OF MUSIC

吴红非 主编

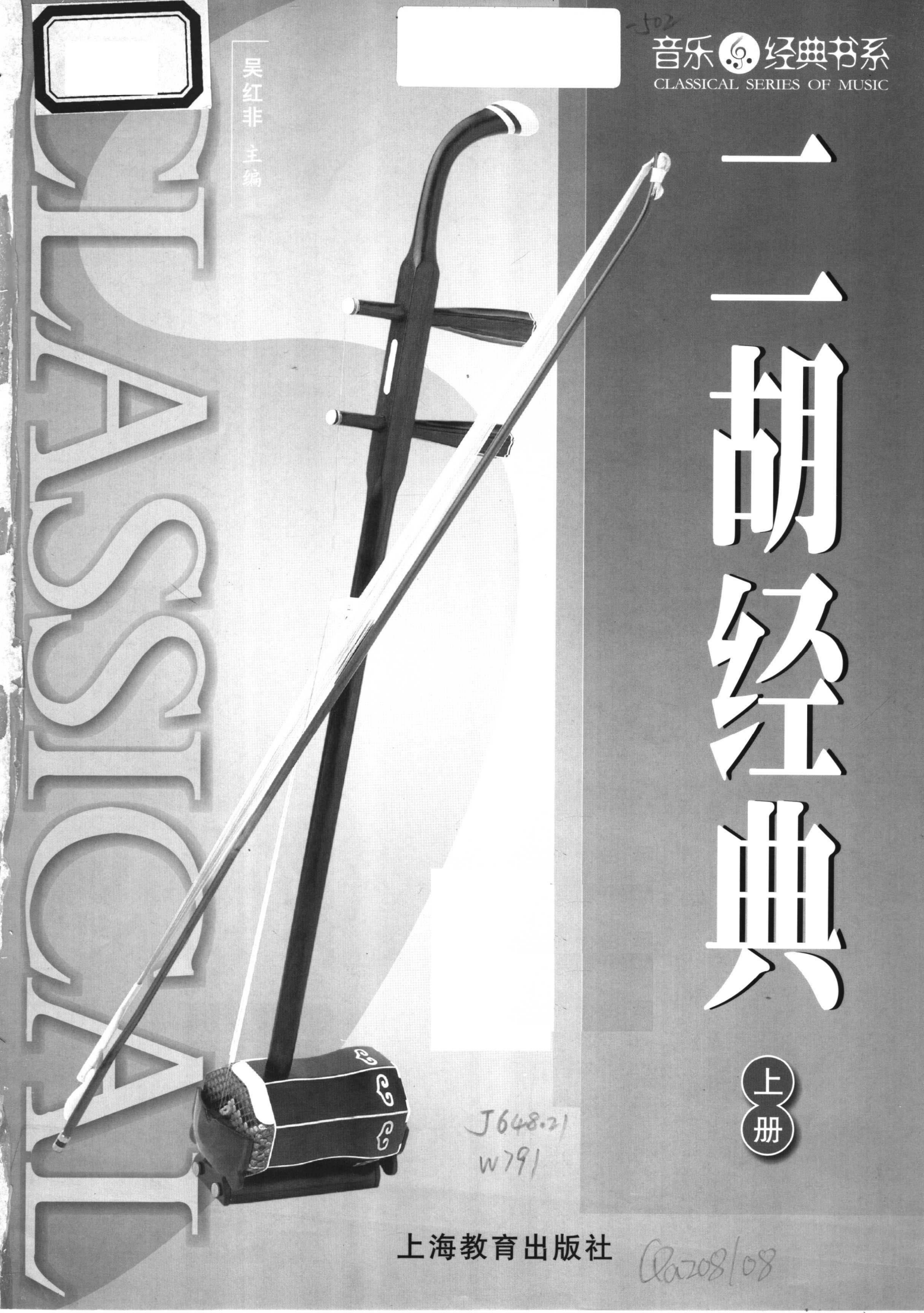
二胡经典

上册

上海教育出版社

Qaz08/08

J648.21
W791



序

正值 2004 年春天即将来临之际,吴红非老师主编的《二胡经典》发排了。综观全书,语言朴素,编排合理,所列曲目涉及面十分广泛,又十分精练。因此,我以为这是对广大专业与业余的二胡研习者十分有意义的参考书籍。

百年来,在刘天华先生等先辈们的努力下,二胡艺术发展迅猛,涌现出大批的演奏与作曲人才。大量既有民族精神,又有时代风貌,风格迥异的优秀作品蜂拥而出。但浩如烟海的曲目使人眼花缭乱,目不暇接。作为一个二胡艺术的爱好者,十分需要有一本既可研习各种典型风格与技巧又可以在舞台上演奏;而且又能自娱自乐的乐曲集。现在,我手头上的这本吴红非主编的精品曲集就是这样一本好书。

吴红非七岁开始学艺,在“小红花”艺术学校学习、演出,她的性格是伴随着舞台成长的,二胡塑造了她的个性,随我习琴后,我发现她在音乐气质、表现力等方面的素质都是不多见的,而且从小就具备了一个演奏家的心理特质,是个难得的好苗子。经过多年的不断努力,她有机会在中国音乐学院任教,并随蒋风之先生与刘明源先生学习进修,教学相长、兼收并蓄,使她的琴声在婉转灵动中更显沉雄和浑厚,从而在艺术道路上取得了长足的进步。

更为难得的是,此书的编排既有学习演奏的考虑,又可使研习者对二胡艺术的历史,包括人物(演奏、作曲)有个全面的了解。这是基于编者在教学、科研、作曲等方面的多年的潜心积累。此书是她集多年的心得编写而成,相信这本曲集的出版对广大的二胡爱好者是大有裨益的。

王永德

2004 年 1 月于上海音乐学院

前 言

民族乐器二胡是由古代乐器奚琴发展而成的。根据宋代文献《乐书》记载,奚琴又称“嵇琴”,本来是我国古代居住在北方的少数民族奚族的乐器,如果追溯其起源,可能是源于秦代的弦鼗,距今已有二千年的历史。20世纪初以来,西风东渐,西方的文艺不断地渗透和影响古老的,民族文化艺术作为对外来文化的一种回应,发展迅猛,走上了专业化、系统化的道路。着眼民族大文化背景,加强艺术与情感的紧密关系,打破陈陈相因的狭隘传承关系,以人性、人情为表现母题,破除僵化的程式,并注入鲜活的生命力,作为民族文化、民族音乐之一部分的二胡曲创作与演奏,无疑也是这股文化潮流中的一股强势。多少年来,学贯中西的刘天华、华彦钧等先辈,立足民族文化,发扬二胡艺术。此后,大量有识之士与作曲人才承前启后,从不同的视角和时代出发,创作了大量既有民族精神又有时代风貌的二胡作品,可谓浩如烟海,蔚为壮观。

编纂本曲集意在通过搜集到的优秀二胡作品的曲谱,反映二胡艺术的发展及其艺术特色形成的历程。遗憾的是在20世纪之前的漫长岁月中,由于二胡艺术处于“口传心授”与“自生自灭”的形态,流传下来的乐谱非常少。为了弥补这方面的不足,本曲集特选入了蒋风之、闵惠芬等二胡演奏艺术家根据民间乐曲和古代琴歌、琴曲移植改编的作品,如《薰风曲》、《阳关三叠》等,也选入了一些流传较广泛的优秀民间器乐曲作为补充。

二胡艺术是伴随着中国戏曲音乐的兴起和繁荣获得发展的,戏曲声腔对二胡音乐语言风格的形成起过关键作用。从闵惠芬移植改编的《宝玉哭灵》等作品中,我们可以领悟到戏曲艺术对二胡音乐的影响,从而能够对传统二胡音乐的艺术特色和性格特征有较为深刻的了解和认识。

杰出的民间音乐家华彦钧,一代宗师刘天华,现代著名作曲家刘文金,在二胡音乐艺术的发展中都作出过重大贡献,三位先生的二胡创作在国内外音乐界引起了巨大反响,他们以自己卓越的音乐才华使二胡艺术更加专业化、器乐化。为此,特将三位先生的二胡代表作全部选编入集。

20世纪以来,专业二胡音乐创作空前繁荣,在体裁、音乐特色、内容表现、风格等方面都有了很大的发展。为了尽可能全面地反映二胡艺术发展的全貌,作者也选

编了一些新秀近期创作的二胡佳作，它们在听众中业已产生了一定的影响，具有一定的参考价值。

为了帮助读者对作品音乐的理解和分析，本曲集均对每首乐曲的作曲家、创作背景和音乐内容做了简明扼要的说明。与此同时，还对作品的曲式结构、调性表现、旋律特点、发展手法、节奏特色与功能、高潮的处理手法等作了简要概括的提示。对刘天华、华彦钧和刘文金先生的作品，则集中地从创作风格、音乐表现手法等方面做了概括性的提示。希望读者可以通过这些文字，对具体作品进行学习和分析，从而使自己对作品的理解和演奏的水平得到提高。

由于编者的水平有限，时间仓促，书中的不足之处在所难免，恳请各位读者、同仁不吝赐教。

吴红非

2004年1月于苏州

目 录

序

前言

乐曲注释	(1)
1.二泉映月	华彦钧(阿炳)曲 项祖英配伴奏(31)
2.寒春风曲	阿炳传谱 曹安和记谱 储师竹订指法(35)
3.听 松	华彦钧曲 胡登跳配伴奏(38)
4.病中吟	刘天华曲 苏汉兴配伴奏(44)
5.月 夜	刘天华曲 苏汉兴配伴奏(47)
6.苦闷之讴	刘天华曲 苏汉兴配伴奏(50)
7.悲 歌	刘天华曲 苏汉兴配伴奏(53)
8.良 宵	刘天华曲 朱晓谷配伴奏(55)
9.闲居吟	刘天华曲 徐景新配伴奏(57)
10.空山鸟语	刘天华曲 朱晓谷配伴奏(61)
11.光明行	刘天华曲 朱晓谷配伴奏(65)
12.独弦操	刘天华曲 曾加庆配伴奏(71)
13.烛影摇红	刘天华曲 徐景新配伴奏(73)
14.田园春色	陈振铎曲(76)
15.小花鼓	刘北茂曲(77)
16.怀乡行	陆修棠曲 曾 寻 谢直心配伴奏(78)
17.流波曲	孙文明曲 项祖英订弓指法 胡登跳配伴奏(81)
18.夜静箫声	孙文明曲 林心铭记谱 曾加庆配伴奏(84)
19.阳关三叠	古 曲 闵惠芬编曲 阿克俭配伴奏(88)
20.洪湖主题随想曲	闵惠芬编曲(91)
21.宝玉哭灵	闵惠芬编曲(98)

- 22.寒鸦戏水.....潮州音乐 郭 鹰传谱 闵惠芬编曲(104)
- 23.汉宫秋月.....古 曲 蒋风之演奏谱 项祖华配伴奏(107)
- 24.薰风曲.....民间乐曲 蒋风之演奏谱 朱晓谷配伴奏(111)
- 25.行 街.....江南丝竹 周 皓演奏谱(117)
- 26.花欢乐.....民间乐曲 蒋风之演奏谱 曾加庆配伴奏(120)
- 27.双声恨.....广东音乐 陈日英传授 王永龙整理(123)
- 28.夜深沉.....京剧曲牌 赵寒阳订谱(125)
- 29.豫北叙事曲.....刘文金曲(128)
- 30.三门峡畅想曲.....刘文金曲(133)
- 31.长城随想.....刘文金曲 闵惠芬演奏谱(138)
- 32.欢腾的水乡.....王永德曲 周仲康配伴奏(155)
- 33.水乡行.....成公亮曲(161)
- 34.姑苏春晓.....邓建栋曲(166)
- 35.苏南小曲.....朱昌耀曲(173)
- 36.江南春色.....朱昌耀 马熙林曲(176)
- 37.赶 集.....曾加庆编曲(181)
- 38.山村变了样.....曾加庆曲(185)
- 39.怀乡曲.....王国潼曲(188)
- 40.奔驰在千里草原上.....王国潼 李秀琪曲(191)

乐曲注释

阿炳二胡作品

阿炳(1893—1950),道名华彦钧,江苏无锡东亭小泗房人,著名的民间音乐家。自幼师从其父华清和道士学习道教和民间音乐,掌握了笛子、二胡、琵琶、鼓等多种民族乐器的演奏技艺,十多岁便成为无锡道教界杰出的乐师。阿炳广泛地接触过江南民间器乐,对说唱音乐和地方戏曲亦有深入的研究,从而打下了深厚的民间音乐基础。阿炳根据自己辛酸痛楚的生活经历和对黑暗动荡的社会及反动统治阶级权贵的强烈反抗意识,创作了一批内容深刻、极富艺术感染力的音乐经典名作,这些仅存的传世之作,成为我国民族音乐文化传统的优秀代表。

阿炳的二胡作品仅存《二泉映月》、《听松》、《寒春风曲》三首。它们以新颖的语言,深刻的内容,严谨的音乐结构和动人的神韵,在世界乐坛得到极高的评价。著名日本指挥家小泽征尔听了《二泉映月》不禁落泪,并激动地说:“这首乐曲是应当跪下来聆听的。”

阿炳的二胡曲《二泉映月》和《寒春风曲》表现了作者对旧社会的反抗、对黑暗现实的怨诉以及对光明的向往和追求。《听松》创作于1939年,乐曲以澎湃的激情,歌颂了中华民族在抗日战争中表现出来的伟大民族精神和高昂斗志,乐曲在当时具有强烈的现实意义。

阿炳在其二胡曲的创作中,继承了江南民间音乐波浪式进行的旋律特点,并在此基础上,创造性地运用了音程大跳的手法,如五度、六度、七度、八度,甚至两个八度的跳进,从而使流畅的旋律同时具有了刚健、苍劲的性格,淋漓尽致地表现了作品的内容,也表达出他本人倔强的性格和内心的不平。阿炳用民间音调作为其二胡作品旋律的基础,曲调随着音乐的发展而展开。他通过对核心音调的变化重复,展衍性的扩展、紧缩及八度,乃至八度以上的跳进形成的音区转移等手法,在创作出起伏跌宕旋律的同时,又使曲调的风格协调、统一。这些乐曲节奏变化丰富,情感的发展层次清晰,具有动力性的陈述特征。在调式方面,这些作品主要以采用五声宫调式和徵调式为主,常用宫、徵两个调式的交替和“以变宫为角”的转调手法。对清角音“4”的强调,则产生调性色彩变化,对情感的深刻表现起到渲染作用。另外,在音乐的发展中,经常出现以商音“2”替换宫音“1”的变化,从而在宫调式的旋律中“闪现”出徵调式的曲调特点。阿炳常用音程的连续跳进及运用新材料的手法,把乐曲引入高潮。在高潮中,又以充满张力的、倾诉性的、舒展的旋律配合密集节奏型的出现,产生出震撼人心的艺术效果。

阿炳运用了戏曲音乐中常用的切分弓法,形成极富流动感和张力性的音乐表达风格。定把滑音指法的运用,具有特殊风格,他所采用的“鱼咬尾”等承递技法,使其二胡作品的旋律连绵流畅、跌宕起伏、刚柔相济、一气呵成。

1. 《二泉映月》

《二泉映月》是华彦钧(阿炳)最富代表性的一首二胡作品。乐曲以深沉感人的旋律,倾诉了作者在旧社会的艰难辛酸,以及对黑暗现实的愤懑和反抗。

乐曲是由六个段落组成的自由变奏式的多段体结构,为五声性七声 G 宫 D 徵调式。

引子是由一个下行音阶的“叹息”音调组成,短小紧凑。主题陈述则由三个长短不一的乐句构成,各乐句的旋律都建立在平稳的五声音阶级进基础上,乐句间用“鱼咬尾”的手法衔接。第一乐句旋律在较低的音区迂回进行,低沉婉转;第二乐句以前乐句尾音的高八度音开始,旋律在二胡的中音区迂回进行,音乐逐渐激动上扬;第三乐句则又在第二乐句尾音的高八度上开始,旋律在高音区进行,加上节奏的变化和切分音的运用,使情绪更趋激昂。三个乐句由于音区的转变产生音色对比,在层次鲜明、富有变化的旋律进行中完成了音乐形象的塑造。在主题的六次变奏中,由于运用渐变原则,逐渐引进新的因素以及运用补充手法(集中表现在每次变奏的第三乐句中),使乐曲在变化中保持着统一。音乐随着情感的发展,节奏音型不断演变。最后通过向最高音区的扩展把整个乐曲推向高潮,在徵音强有力的八度上行跳进及同音重复中,淋漓地表现了作者的情感。

二胡教育家赵砚臣教授将阿炳演奏的艺术风格概括为:“行弓沉涩凝重,力感横溢,滞意多,顿挫多,内在含忍,给人以抑扬感,倔强感,表现了一种含蓄蕴藉而又艰涩苍劲的美。”故在演奏该曲时应注意以下几点:

(1)注重把握乐曲的内在气质,求其风骨与神韵,以表现音乐的深刻含义。

(2)运弓要求平稳、扎实、饱满。注意切分弓和分弓的表情作用;长弓多用一波三折的“浪弓”演奏。

(3)注意音质的追求——使用定把演奏与指肚按弦使音乐苍健有力、挺拔浑厚。演奏中可多用压揉,并配以适当的滚揉与稳指(不揉)。揉弦的速度、力度应顺应乐曲情绪的发展与“把位”的高低而有所变化和控制。

(4)注意乐曲的情绪铺排、发展及各部分之间的力度对比,从宏观上把握好乐曲的层次关系。

2. 《寒春风曲》

阿炳的《寒春风曲》是《二泉映月》的姊妹篇,两者的曲调和音乐表现手法都极为近似。乐曲通过对春天寒风的描述,表达了阿炳对艰辛生活的感受。

乐曲通过变化重复、加花延伸和新材料的引入等手法的运用获得发展。合头乐句的变化贯穿全曲,以及特征乐汇,如“ $\underline{6\ 2\ 3\ 5} \mid 1$ ”,“ $\underline{2\ 5\ 3\ 6} \mid \dot{5}$ ”,“ $\underline{5\ 6\ 5\ 2} \mid 3$ ”,“ $\underline{2\ i\ 7\ 6} \mid i$ ”等频繁重复出现,保证了乐曲的音乐统一。

不同时值的节奏,如“前八后十六分音符”的节奏型、切分节奏型以及由演奏弓法形成的切分律动等动力性节奏型的运用,使乐曲获得了不断发展的动力。特征节奏型“ $\underline{x.\ x\ xx} \mid \underline{xx\ xx} \mid x -$ ”作为平衡因素,使全曲在节奏上得到统一。

同音八度跳进的乐句衔接方式以及由此引起的音色对比,形成乐曲的风格。在旋律进行中,清角“4”和变宫“7”两个偏音被赋予了强烈的情感色彩,发挥了重要作用。

乐曲的高潮与《二泉映月》一样,是通过上行八度的大跳和在最高音上的同音重复而形成的。主题用减缩变化的形式再现,并以中音区的徵音为结尾音,形成开放性的格局,给人留下无限回味的空间。

演奏时除了注意全曲的宏观把握外,还要特别注意各种对比因素的技术处理:尤其是同音上行八度的跳进,如“ $\overset{\frown}{5} - \underline{5\ 5\ 3\ 5} \mid \dot{6}\text{ 或 }i$ ”在乐曲中出现了五次,要奏得强劲有力,后三个八分音符可用稳指(不揉弦),运弓要强调音头与保持弓的结合,以奏出铿锵稳健的音质;而当音乐每次下旋低回或遇到清角“4”和变宫“7”音时,更要注意左右手运指运弓技术处理的准确性和丰富性,从而细腻地表达出乐曲中的深邃意旨。另外,还要特别注意乐曲中多次出现了装饰音到本位音远距离音程的大下滑音,在这里适

合用带音头的减弱音势来表现,同时,根据乐曲旋律的进行与节奏韵律的变化,在运弓技术处理上,还应注意“点”(各种短弓)、“线”(长弓)的有机结合,如在某些长音间的短音,或是一个长音中的顿挫,可用顿弓、提弓与点弓来处理,使音乐顿挫有序,回肠荡气。

3. 《听松》

阿炳的二胡曲《听松》问世于20世纪30年代。乐曲依托岳飞追击金兀术的民间传说,表现了作者的斗争精神和刚正不阿的性格,反映出作者的爱国主义思想和对光明的追求与向往。

乐曲由引子、尾声及三个段落而构成,为五声性七声G宫D调式。

乐曲通过变化重复、紧缩和延伸及音区的转换等手法进行旋律语言的陈述,通过对主题音调的变化重复、五度自由模进及扩充等手法获得发展。

即兴自由的节奏变化和切分节奏的运用,形成了乐曲的节奏特色,切分节奏型的连续运用,使苍劲挺拔、跌宕起伏的旋律迸发出气势逼人、慷慨高昂的激奋情绪。核心音调“ $\dot{1} \cdot \underline{\dot{2} \dot{3} \dot{3}} \underline{\dot{2} \dot{1} \dot{2} \dot{3}} \underline{5 \dot{3}} \underline{\dot{3} \dot{3} \dot{1}} \mid \dot{2}$ ”,及其变化音调“ $\underline{\dot{3} \dot{2}} \cdot \underline{\dot{1} \cdot} \underline{7 \ 6 \ 5 \ 3} \mid \widehat{3 \ 5 \ 5} \cdot$ ”贯穿全曲,保证了乐曲的音乐统一。乐逗、乐句之间五、六、七、八度音程的跳进衔接,形成作品的语言陈述特征。“听松”的音调“ $6 \mid \underline{5 \ 0}$ ”在第三段里以紧缩的手法,巧妙而传神地刻画出“听松”时的心情变化。

尾声再现了引子中的音乐材料,使全曲首尾呼应,在激奋的同音八度上行大跳和密集性重复中结束了全曲。《听松》结构短小精悍、一气贯通,大气磅礴、意境深远,是二胡乐曲中罕见的艺术珍品。

乐曲的引子由两个强起的叠音开始,并随着节奏的逐渐密集旋律跌宕起伏,演奏应强劲有力,以奠定全曲高昂挺拔的基调。

第一乐段大六度“ $5 \quad \dot{3}$ ”音程的连续应用,使旋律极为挺拔刚劲,体现了“松”的风骨,因而运弓、按指要扎实饱满,气息要深沉稳健。

第二乐段是弱起渐强渐快,频繁的附点节奏、连续的切分节奏与大跳音程,以及速度与力度的层层推进,生动地展现出兵马追击的紧张场面。

第三段要注意开始的特性音型的演奏。两个重复变化乐句,悠长而带有悲怆意味,是尾声高潮之前的积蓄,演奏时要注意层次的控制。

尾声则热烈酣畅,犹如强弩劲发,在高音区密集回旋,而后在最高的“ $\dot{2}$ ”音上连续强奏,于主音的渐弱中结束。

二胡的演奏应在运弓和速度与力度的控制上尤为注意。全曲的演奏大都是用分弓,要求发音清晰,铿锵有力;要根据音值长短及乐曲中情绪发展的需要合理运弓,三、四拍以上的长音,力求结实饱满,收弓时加强尾音以得气势。此外,乐曲速度与力度的变化,在很大程度上对全曲起着结构性的作用,因而要能良好地控制并能衔接得自然连贯。总之要准确地把握曲旨,可强调戏剧性的处理,但不能浮夸急躁,应注重探求“松”的内在气质与神韵。

刘天华二胡作品

刘天华(1895—1932),我国杰出的作曲家、民族乐器演奏家、音乐教育家,江苏江阴人。刘天华自幼受到中国传统文化的熏陶,从名师学习,精通二胡、琵琶、古琴等民族乐器的演奏技法。1922年他应聘担任北京大学音乐研究会的国乐导师,并在北京多所高等院校教授二胡、琵琶。刘天华在北京除坚持收集、整理民间音

乐外,还刻苦学习、钻研了西方作曲理论及小提琴、钢琴的演奏。在音乐实践过程中,刘天华提出了“从东西方的调和与合作之中,打出一条新路来”的“改进国乐”的思想。为此,他创建了“国乐改进社”,并身体力行,不倦地改革、实践,创作出一批优秀的二胡、琵琶练习曲和反映现实内容的器乐作品。

刘天华的十首二胡作品,被誉为十大名曲,它们以其鲜明的时代特征、崭新的音乐风格、全新的演奏技巧和深刻的思想内涵,成为二胡艺术发展道路上的里程碑。他的作品确立了我国二胡艺术中的刘天华学派,并成为中国二胡艺术的发展主流而延续至今。

刘天华的二胡作品以简练质朴的创作手法、个性鲜明的风格和新颖生动的音乐语言,表现了高度的民族自尊和强烈的爱国思想。其中有的作品表现了当时的知识分子对现实的不满、苦闷和对新生活的向往、追求,如《苦闷之讴》、《悲歌》、《病中吟》、《独弦操》等;有的作品表现了对大自然的赞美,对生活的热爱,如《空山鸟语》、《月夜》、《良宵》、《闲居吟》等;有的作品则表现了对国家进步、民族振兴的追求和信心,如《光明行》、《烛影摇红》等。

在旋律创作方面,刘天华将民间音乐的因素融入了自己的创作中,形成了具有强烈个性的音乐语言。他在发挥二胡歌唱性和抒情性的基础上,运用一些新的手法,使旋律更加器乐化。如通过扩展音域,在运用五声音阶和七声音阶的同时,采用了六、七度以上的音程大跳进,突出了半音、变化音的情感色彩性,开创了20世纪专业二胡音乐创作的先河。刘天华作品中的旋律也运用了中国传统音乐中“放慢加花”等手法,使曲调环环相扣。另外,在其作品中,无论是乐句、乐段乃至整个作品的旋律都是在层次鲜明的波浪形线条的进行中展开,形象准确地表现出作品的思想内涵和情感变化。

在节奏方面,由于采用旋律加花装饰、句末填充和戏曲音乐中的板式变奏手法,使作品的节奏进行和发展充满了动力。由于采用重复、模进等手法对动机性核心音调进行发展,加之“合尾”性音调的贯穿,使整个作品在节奏形态上呈现出多变的同时,又体现出“万变归宗”的统一思维。

刘天华二胡作品中的音乐发展通过展衍性的重复、自由模进、四五度关系的调式交替和转换,六、七、九度的音程大跳转移音区,以及运用泛音形成的音色对比等手法而获得。

刘天华二胡作品中的音乐高潮,则主要是通过旋律逐渐紧缩形成张力,继以七度以上的大跳得以实现。高潮中的音乐陈述舒展、激情,旋律呈波浪型反复展现。高潮的回落则以自由模进和句末填充乐汇的缓冲得以实现。

刘天华对句末填充乐汇的运用,是形成其旋律连绵展延、一气呵成的主要因素之一。音乐发展的连贯性和延续性,情感的变化和转折,在句末填充乐汇中都得到细腻的体现。因此,处理好句末填充乐汇是演奏刘天华二胡作品的关键之一。

刘天华的音乐作品以“淡泊”、“质朴”的艺术风格,创造出“明志”、“致远”的意境。追求“意境”是中国传统音乐文化的本质特征之一,研究和把握作品的时代背景及作者所追求的意境和他的思想,是完美表现其作品内容的重要前提。

4. 《病中吟》

二胡曲《病中吟》提出了“人生向何处去?”的问题,但没有得到回答,故又名《安适》。此曲是刘天华先生的早期作品,创作于1915—1918年间,是他的重要代表作之一。乐曲表现了20世纪初中国知识分子求变革、求进步,在黑暗中探寻、挣扎时的彷徨、愤懑的情绪。

乐曲由再现性的三个段落组成。为五声性七声G宫调式。

乐曲旋律主要以环绕骨干音的五声性级进进行形成,七度、六度音程的跳进,以及具有装饰意义的大小

二度环绕音调“3. 4 3”，“3 4 3 4 3 2 | 1 - ”及“6. 7 6 5”等形成了乐曲的旋律语言陈述特色。作者运用核心音调“5. 6 i 6 5. i 6 2 | 3”的重复、加花变奏、自由延伸、紧缩等手法获得旋律的发展。

乐曲的第一段表现了作者内心的苦闷和不安于现状的心情。二胡演奏要徐缓而深沉，以轻、平、稳的运弓为主；左手技法较为丰富，如：虚按、多种揉弦（滚揉、压揉、稳指）与各种上下滑音的运用及其变化处理（指揉弦的频率、幅度的变化和滑音演奏中“音迹”的微秒变化）等。

第二段是前一段的派生和变化发展。注意速度的加快及连续十六分音型准确与清晰的表达，使音乐呈现出激进、坚定的性格，以表达作者对理想的执着追求。乐曲的节奏变化主要表现在第二乐段中，十六分音型和“前十六后八”节奏“X X X”，以及八分休止符的运用，造成了旋律的分割和停顿，形成了动力性的旋律进行，与第一段的郁闷、愤懑、彷徨的低沉情绪形成了强烈的对比。同时，以八分附点组成的特征节奏“X. X X X”与核心音调共同贯穿全曲，从而保证了乐曲的音乐统一。乐曲的高潮是在主题的再现中体现出来的。即在第二段中，以加花变奏形成的十六分音符密集音流的两次起伏冲击，凝聚了巨大的张力，并在八度上行大跳的强烈推动下完成。

第三段为忧伤和沉思性的音乐，是主题的变化再现。演奏时要将速度放慢（可比第一段略慢），注意力度、音调及音色等方面的微妙变化，把激动的情绪引入内心的深层。

尾声再现了第二乐段快速激奋的片段，以示作者抗争的决心。

最后，音乐结束在突慢和下行大跳音程引入的低落音调中，给人们留下深刻的回味。演奏时要注意这种情绪的骤然变化，前半部分运弓要强劲、肯定，发音坚实饱满，后半部分沉稳、缓慢，注意力度与速度的变化过渡。

5. 《月夜》

二胡曲《月夜》创作于1918年。乐曲通过对月色夜景的赞美，表达了作曲家追求美好和光明的心志。

乐曲由三个乐段组成，为五声性七声D宫调式。

乐曲以极慢板开头，前两乐段柔美与激动的音调，体现出作者浪漫的情怀，二胡演奏以流畅的运指、运弓及精微细致的揉弦、换把处理，生动地表达出作者丰富细腻的内心情感，并顺应情绪的发展，注意速度、力度及音色的变化，以恰如其分地表达出作者欣慰自在、乐观激动的心情。

核心音调是“6 i 2 3 2 3”，旋律通过对核心音调的重复、自由衍展、加花变奏得以形成并获得发展。商、角两音形成的七度跳进以及六度音程的进行，构成了旋律的特色，形象地描绘出天上人间月色交映的美好夜景。

乐曲以平稳的八分音符律动为主，旋律加花手法的运用形成了十六分音符音型和三十二分音符音型的节奏变化，传神地表现出作者内心洋溢着喜悦心情。

“变宫为角”手法的运用，造成乐曲发展中的调性色彩变化，如“7. 2 6 7 | 2 2 7 2 7 2 7 6 5 6 3 5 | 6 6 i”，合尾音调“3. 2 1 2 1 i 0 2 | 3. 2 1 i 0 2 3. 2 | 1 - i - ”对乐曲的音乐统一起到主要作用。核心音调，尤其是特性音调“3 2 3”贯穿全曲，强化了作品音乐的统一。

在第三段的主题再现中，音乐是由慢渐快开始，第三小节后进入正常的拍速，由于速度的强烈变化（加快一倍），与前两段形成对比，仿佛是“月下起舞”，将乐曲推向高潮。演奏时应注意大跳把的准确及滑音的演奏，力求音色明亮柔美。

音乐最后在合尾音调的渐慢渐弱中结束，在轻妙透明的泛音“i -”中，情、景、境融为一体，给人以

极崇高的审美享受。

6. 《苦闷之讴》

刘天华先生的二胡曲《苦闷之讴》(又名《苦中乐》)创作于1926年。作者以淳厚的民族风格音调,抒发了自己在“改进国乐”的艰难奋斗历程中的苦闷情绪,表现出不屈的意志和对未来光明前景的坚定信念。

乐曲由引子和四个段落及尾声组成。为五声性七声D宫E商调。

这是一首以变奏手法写成的作品。乐曲主题主要是通过对核心音调“6 5 3 1 2”的自由模进和变化重复形成,以商音为中心的上下环绕进行和八度、四度的音程跳进是该曲主题旋律的语言特征。

节奏的变化是这首乐曲主要的变奏手法。在作品中,流畅的“XXXXXXXX X X”,坚定的“X XXXX XXX | XXX XXX”,奋进的“X. XX. X”,以及急流般的“XXXXXXXX XXXXXXXX”等节奏性的变奏,使苦闷悲叹的核心音调不断产生出强烈的性格裂变,最终形成了激奋坚定的昂扬情绪,形象地揭示出作者不屈不挠、坚忍不拔的性格。

但是,乐观的信念与残酷的黑暗现实之间又是如此难以调和,从尾声中的变音“ $\sharp 1$ ”中,人们仿佛听到了刘天华先生内心的悲咽,从八度跳进中又感受到他的奋争。乐曲最后在更加沉重的郁闷情绪中结束。

引子以激动与不安的音调开始,似作者在逆境中的呼号。演奏时要注意力度与速度的变化,把握乐句之间的层次感。

第一乐段为主题呈示。表达了作者对理想的向往,情绪由平静逐渐转向激动。运弓以饱满而肯定的长弓为主,突出重音与骨干音。尾句的节奏可稍加伸缩处理,以自由的散体式独白,抒发胸中的无限感慨之情。

第二乐段是主题的第一变奏。速度比前一乐段慢,苦闷的特性音调在不同的音高上频繁的迂回模进,时而激愤,时而低落,演奏时应分清层次。

第三乐段是主题的第二变奏。流动性的节奏与旋律,表达了作者向往光明、追求理想的愿望。演奏力求流畅,运弓扎实,强调音头,三十二分音符与六十四分音符要奏得清晰流利,速度不可加快。

第四乐段是主题的第三次变奏。表达出作者对生活的热爱与追求。演奏要突出每拍的重音,运弓饱满,充分体现作者乐观进取的人生态度。

尾声表达了作者面对现实时,再次发出的叹息与感慨。速度应渐慢,用散板的处理方法来演奏,以深入表达作者心灵深处的感叹与忧虑。

7. 《悲歌》

《悲歌》,又名《处世难》,是刘天华先生1927年创作的。乐曲的音调特色是发挥散板的表现力和跌宕起伏的旋律进行。旋律中运用变化半音,很好地表现了悲郁情绪,并加强了曲调的张力。

乐曲以前疏后密的节奏律动变化,形象地表现出悲伤的情绪。特征音调“6 | 2 2 3 4 3 | 2”变化贯穿全曲,保证了乐曲的音乐统一。

从乐曲倒数第七小节后拍起的尾声中,在近两个八度的旋律强力上行中,变化音“ $\sharp 1$ ”和“ $\sharp 5$ ”使悲愤的情绪增强。音乐最后结束在极度悲郁的情绪中,产生了极具震撼力的悲剧效果。

“《悲歌》、《病中吟》、《苦闷之讴》、《独弦操》等曲,都是刘天华先生表达知识分子阶层在黑暗社会中所产生的一些苦闷、抑郁、不满等情绪的乐曲,如果说《独弦操》较之其它乐曲表现的情感更内在、深沉的话,那么

《悲歌》则属于表露情感更外在、更激动的作品。因此,演奏此曲要抓住其旋律中表现激昂、痛苦等情绪内涵的特点来揭示出乐曲的个性。作者在《悲歌》中采用了戏曲、说唱中的散板,并将这种散板巧妙地划分了节拍,又给予了明确的节奏型。”(引自《蒋风之二胡演奏艺术》蒋风之、蒋青合著)

本乐曲中节奏与速度变化较多,演奏时可根据情绪表现的需要做适当处理。曲中的带有散板风格的独白式节拍,使弓法变化较大,跨小节、跨节拍的连弓和顿弓等使情绪的表达更为淋漓尽致。此外,曲中频繁地使用滑音,需注意把握同指滑音、换把滑音,以及音头和音尾等滑音的演奏技法。需要特别提示的是乐曲的节拍虽然带有散板风格,但同时具有内在的律动性,而且其内在结构也是严密有序、一气呵成的,故演奏时气息要凝敛,不可松散懈怠。

8. 《良宵》

二胡曲《良宵》创作于1928年初,又名《除夜小唱》。乐曲以流畅优美的旋律,表达了作者在除夕之夜与好友欢聚时的清新明快的心情。

乐曲由三个乐段组成,为五声性六声D宫调式。

乐曲的旋律主要是以核心音调“ $3 \quad 5 \quad | \quad 6 \quad 1 \quad | \quad 2$ ”的音序的变化、重复加花装饰、减缩、自由模进等手法形成,旋律的发展则主要以展衍手法获得。六度、八度的跳进为旋律进行的特色,八度跳进产生的音色变化,形象地表现出节庆时的情景交融的喜悦。特色乐汇“ $\underline{6 \dot{1} 6 5} \quad \underline{3 5 2 3} \quad 1$ ”与核心音调及合尾音调“ $3 \quad 2 \quad 1$ ”变化贯穿全曲,保证了音乐的统一。

乐曲以八分音符节奏进行为主,由加花装饰造成的十六分音符节奏型“ $\underline{X X X X}$ ”成为乐曲旋律展开的律动因素,作品的情感也由此得到更为深入细微的体现。在第三乐段里的“ $\underline{\dot{6} \dot{3}} \quad \underline{\dot{7} \dot{2}} \quad | \quad \underline{\dot{1} \dot{1}}$ ”等处“闪现”出复调的的意味,因而使旋律顿生新意。乐曲最后与第一段呼应,以合尾音调结束。

演奏这首作品的关键在于对旋律的歌唱性和音色的把握。全曲以流动的长弓为主,运弓要求通畅,在平稳中求得变化。力求良好的发音音质,并根据旋律的发展注意音色的转换。演奏速度不可太慢,以准确地表现出“轻快如歌”的乐曲氛围。乐曲中多处运用同指换把,演奏时宜使用带滑音的换把,使音乐连贯流畅、柔和圆润,更好地体现出旋律的歌唱性。乐曲中还应注意43—44小节空弦大跳把的音准,45—48小节内弦高把位的发音要“通”、“松”,运弓可采取有韧劲又有弹性的半顿半连的演奏方法,前两小节的 $\underline{1 \dot{1}}$ 可奏成带半度的上滑音,后两小节的 $\underline{\dot{1} \dot{1}}$ 可将第二个 $\dot{1}$ 奏成回滑音,以表现出轻快与风趣的情绪。

9. 《闲居吟》

二胡曲《闲居吟》是刘天华1928年创作的,乐曲反映出他对人生的深刻思索,表现出作者在追寻光明,努力求索过程中的迷茫、徘徊以及向往、进取等丰富的情感内涵。

乐曲由五个乐段组成,为五声性六声D宫调式。

乐曲以富有京剧风格的音调为核心音调“ $\underline{3. \quad 6 \quad 5 \quad 6} \quad | \quad \underline{\dot{1}. \quad \dot{2} \quad \dot{1}}$ ”,并通过变化重复、衍生、模进、音区转换等手法进行展开。附点节奏和十六分休止符所形成的动力性节奏型,如“ $\underline{0 X X X} \quad \underline{X. \quad X X}$ ”等形成了乐曲独特的音乐律动。自由衍生所形成的长短乐句,使乐曲的旋律陈述富于弹性变化,体现出行云流水般的自然表述风格。“变宫为角”的乐句五度模进,增强了调性色彩的表现力,拓展了调性表现空间。核心音调及特征乐汇贯穿全曲,保证了乐曲的音乐统一。五度调性的变化以及由泛音的“静、虚”与实按音的强烈对比,形成了乐曲的高潮。

乐曲最后在核心音调的变化重复中渐渐结束在“宫”的泛音上,将人们的思绪引入了对人生的无限感怀。

第一、三、五乐段是乐曲的主部,曲调婉转而富于变化,或清秀洒脱,或悠然沉吟。第二、四乐段是乐曲的插部,活泼、跳跃的音调与主部形成鲜明的对比。

第一乐段具有中国传统音乐“起、承、转、合”四句式的特色。演奏时应注意运弓、揉弦的舒展性,起伏平和,顿挫有序(主要在第三、四乐句的短句);注意换把的连贯性,可用适当的滑音来连接;注意起句与尾句的处理(弱起——弱收);注意旋律中附点音的处理,使其符合音乐的性格特征和曲调发展的趋势。

第二乐段是由带有离调性质的四个模进式的乐句构成,每个乐句的节奏与起伏铺排基本相同。演奏时要注意四个乐句的层次感,速度比前乐段稍快,情绪向上;要注意两音连弓与四音连弓在音乐性格上的区别与弓幅长、短的区别,随着旋律的进行有较大的起伏变化。

第三乐段采用较第一乐段更慢的速度,音乐突出表情性。乐曲以沉静深远的气息和细腻委婉的诗吟性曲调,表达了作者内心的深思、忧虑与向往。注意慢长弓及揉弦的运用,并随着旋律的进行注意“虚”、“实”与“明”、“暗”的微妙的映衬关系对比。

第四乐段是轻巧、诙谐的小快板,情绪较第二乐段更为活泼、跳跃。刘天华先生以自然泛音、空弦音和频繁的大跳音程进行,表现了活泼、乐观的情绪。演奏要注意分弓与连弓的有机结合,转换自然妥贴;注意跳把的音准及同音重复等各因素(如实音与泛音、分弓与连弓、音区、音质等方面)的对比关系。

第五乐段为第三乐段的再现。极慢的慢板使意境更为深邃,曲折延绵的音调引人思索回味。二胡的演奏从宏观上来讲,要尽量把握乐曲的音乐基调,注意各段落自然过渡与衔接。

10. 《空山鸟语》

《空山鸟语》创作于1918—1928年。刘天华先生通过对空山幽谷百鸟争鸣的描绘,表达出对大自然的热爱及对和平光明前途的向往。

乐曲由引子、尾声和五个乐段组成,为五声性七声D宫调式。

主题旋律主要是以宫音为主音的大三和弦分解进行,并运用了二、三度装饰音及加花环绕等手法。乐曲通过对主题旋律的模仿、重复、八度跳进等自由延伸获得发展。

在节奏方面,八分音符与十六分音符级进与跳进的交替进行充满了弹性对比,形成了情绪的张力,有力地推动了音乐的进行。尤其是集中运用了同音异指滑奏的三连音节奏型,使乐曲产生了前所未有的新意。这首乐曲形象生动、特色鲜明,推动了二胡演奏技法的发展。

音乐高潮的形成则是通过三连音大三和弦的分解进行,在模拟鸟鸣的滑音和内外弦音色对比中实现。尾声具有再现性,主题音调之后,音乐在分解上行的主三和弦进行中,结束在清亮剔透的高音区宫音上,给人一种空山幽谷的清丽飘逸之感,产生出高雅的艺术效果。

在这首作品中,刘天华先生发展了民间乐器拉戏和民间乐曲常采用的模拟手法,刻画出空山幽谷、鸟语花香的意境。引子以缓慢的八度大跳音调,把人们带进了晨曦微露的山谷中,此处演奏应注意乐句之间力度的对比和呼应,以造成近似回声的效果,并在第五小节之后逐渐紧凑流动,加上清晰的装饰音,描绘幽谷中回荡着的稀疏鸟鸣,最后两小节速度渐慢,勾画出空旷沉静的画面。

第一段是欢快活泼的小快板,洋溢着飞鸟鸣唱嬉戏的情趣。第一遍演奏由慢渐快,自然地与引子相连接,如同鸟语唤醒沉睡的山谷;反复时用正常的速度,并注意旋律的起伏和力度的变化,以体现出活跃的情绪。

第二段主题情绪更为活跃,演奏时应将连贯流畅的运弓与活泼灵巧的弓法有机配合,同时注意力度的对

比,从而表现群鸟追逐飞翔,生气盎然的景象。

第三段与第四段衔接紧凑,以八分音符与同音换指的上滑音开始,最后发展为连续三连音的同音换指,形象地描写了从几只鸟儿争鸣嬉戏到群鸟齐鸣飞翔的喧闹场面,要求运指和换把灵活、敏捷、准确,并随着旋律的起伏掌握好力度的变化。

第五段以上、下滑音的模拟鸟鸣的乐汇为动机,在低音区的两个八度内模进变奏,使情绪越来越热烈,形成了人的愉快情绪和鸟鸣的欢娱声交融一体的全曲高潮。要着重注意两手的配合,左手触弦与右手的运弓都应轻松自如,使发音轻盈灵巧,尾声应渐慢渐弱且给人以完满的结束感。

11. 《光明行》

刘天华作于 1931 年秋的《光明行》是一首具有民族风格的进行曲。乐曲表现了 20 世纪初中国知识分子冲击黑暗现实,追求光明理想的不屈意志和乐观精神。

乐曲为五声性六声 D 宫调式,由引子、四个乐段和尾声组成,两个主题乐段循环发展构成了再现性多段体曲式。乐曲的旋律主要通过“合头变尾”的变化重复、展衍、自由模进等手法的运用形成,并通过对主题音调片段的加花重复、音区转换、调性对比等手法将音乐逐步展开。带二度间音的大三和弦分解进行形成了乐曲旋律特征和语言风格。

在调性调式的表现上,“变宫为角”四、五度转调手法的运用,形成了乐曲两个主题的调性对比和音乐发展动力,对于拓展二胡调性语言陈述的表现力有着重要的推动意义。

八分附点节奏“X. X”使乐曲充满活力,成为该曲“进行”特征的重要节奏因素,它在八分节奏“X X”,前八分音符后十六分音符“X X X”和十六分音符节奏“X X X X”的推动下,形象地展现了朝气蓬勃、富有生气、积极进取的精神风貌。尤其是第三乐段,在 $\frac{2}{4}$ 拍中出现了以三拍为一个旋律片断的连续反复“X X X | X X X X”,与进行风格的强弱拍循环形成对比,通过音区的频繁跳动,产生了较强的动力,随后,在八分附点节奏的有力推动下,逐渐将音乐推向了高潮。

高潮呈现在尾声的第二主题的重复再现中。乐曲最后在号角般的主三和弦上行分解进行中结束在主音上,表达出作者对光明前程的热切向往和追求。

在引子部分,二胡在内弦空弦用顿弓模拟出队列时的军鼓声,由弱渐强,表现了行进步伐的由远而近。

第一乐段开始四个小节音乐情绪饱满、自信、充满锐气,演奏要注意弓速、弓力的变化和对弓位的要求,出弓要用迅速、饱满的长弓,以保证六个音的连顿弓有足够的弓子使用,顿弓要扎实。随后引进的号角性音调保持弓,并伴有强劲的音头和揉弦的支持,表现出昂扬、挺拔的气势。29—34 小节的顿弓用跨节拍的分句法来演奏,并注意力度的铺排。

第二乐段的演奏在运弓和揉弦上要表现出旋律的流畅舒展。内弦要奏得厚实、圆润,外弦要通透明亮,以体现出内外弦音质的特色。

第三乐段的旋律变化为短小的音型化乐汇,运弓在中弓位置靠前些较合适,演奏内弦时发音浑厚而富有弹性,外弦则要铿锵有力。尾句快速音型的连弓要求换把平稳连贯,音准好。

第四乐段由主、属关系调的两个变化重复的乐段组成,要注意到两个变奏乐段之间递进的层次关系, G 调(5 2 弦)的乐段主要在内弦上演奏, D 调(1 5 弦)的乐段主要在外弦上演奏,前者温厚、庄重,后者音调向高音区发展,情绪的上扬使音乐更富感召力。此乐段用中速演奏,多用长弓,要注意附点节奏与旋律律动之间的关系,保持弹性。

尾声为整段的颤弓音调,注意力度的层次变化和整体的动力推进趋势,弱颤弓臂力要放松,做到颤音细

密而均匀;强颤弓要增加臂力、加宽弓幅,尤其到最后分解大三和弦的出现,音量再度加大,每个音都应伴有强劲的音头,使其更有力度和号召性。

12. 《独弦操》

刘天华先生于1932年初创作的《独弦操》(又名《忧心曲》)是一首专为二胡内弦创作的作品。乐曲表现了刘天华在“改进国乐”的艰苦奋斗历程中的孤独忧闷心情及对未来事业发展的热切向往。

乐曲由三个乐段和尾声组成,为五声性六声G宫调式。

乐曲旋律的形成和发展是通过的核心音调“ $\dot{3} \quad \dot{1} \quad \dot{6} \quad \dot{5} \quad \dot{3}$ ”的重复加花变奏、延伸、紧缩等手法的表现而获得的。合尾音调“ $\dot{3} \quad \dot{2} \quad \dot{5} \quad | \quad \dot{1} \quad -$ ”贯穿全曲,保证了音乐的统一。

乐曲呈现出由疏到密的节奏律动变化,体现出中国民间音乐板式渐变的原则。

由旋律加花造成的密集音型,在低音区迂回上行,形成一种张力,把乐曲推向了高潮。尾声中,前三十二分音型和十六分音型的密集性重复,形成了一股内在力量的积蓄,在其推动下,旋律音调由低向高以自由模进手法向高音区发展,最后在曲首音调“ $\dot{6} \quad | \quad \dot{1} \quad -$ ”中结束,与乐曲开始形成了两个八度的呼应,给人以“曲终意未尽”的艺术感受。

无论是音乐情趣,还是表现手法及结构的完整性,《独弦操》都堪称为我国的“G弦上的咏叹调”,对于拓展二胡艺术的表现空间具有创造性的价值。

全曲情感深沉细腻,变化丰富。运弓、揉弦、换把的处理要紧随乐曲情绪的发展而变化,速度可根据情感发展的需要做些弹性处理。第一乐段旋律延绵,气息悠长,表达了作者沉重、忧虑的感叹;第二乐段旋律的上扬,表达了作者奋起的愿望;第三乐段表现了作者内心瞬间的乐观情绪,但最后还是被拓宽的下行音调带回到忧郁、低落的情绪中。尾声表现出作者面对不可解决的矛盾所产生的空虚之感。

由于全曲均在内弦上演奏,因此要注意运弓时擦弦及按指、运指时触弦的敏感度,尤其要根据各个把位的发音特点,掌握正确的演奏方法,使乐曲的艺术表现更为出色。

13. 《烛影摇红》

《烛影摇红》为刘天华先生生前创作的最后一首二胡乐曲,是一首具有中国古典兼有西洋风格的舞曲。该曲创作于1932年5月11日,28天后,刘天华先生便“于晨光熹微中徐徐阖目”,与世长辞。乐曲借用广东民间乐曲的标题,以变奏曲形式与舞曲风格,刻画出一幅热情奔放的舞蹈场景。

作品由引子、尾声及四个乐段组成,为五声性七声G宫E羽调式。

乐曲的主题旋律在五声音阶级进的基础上,以加花装饰手法形成了环绕的起伏进行。旋律的发展则通过自由模进和变奏手法获得。级进环绕性的旋律进行,形成了乐曲旋律语言的特色和陈述风格。

舞蹈性的三拍子节奏变化,主要体现在疏密的渐变上。乐曲的高潮由三连音密集上行的经过句产生张力的推动而形成。

有趣的是,第四段的旋律音调来源于第一段主题的第二乐句前两拍“ $\dot{1} \quad \dot{2} \quad \dot{3} \quad \dot{5} \quad \dot{3} \quad \dot{2} \quad \dot{1}$ ”,由于展衍性的延伸及自由模进的运用,尤其是清角“4”的出现,使这一段旋律音调产生出极富对比性的别样意韵。节奏上的拉宽“X X X X”,暗示着舞会尾声的到来。乐曲最后在急速旋转性的十六分音型密集经过句之后,以减慢、减弱的五声音阶式的两个八度级进上行而渐渐结束,形象地刻画出舞会终止,人散意尽的情境。

引子是优美和欢愉的赞叹,散体板式充分抒发了由衷的感受。演奏应注意大跳把和偏音 $\sharp 5$ 的音准以及对速度变化的把握,十六分音型的连弓要流畅而富有激情。第8小节起进入正常的拍速, $\frac{12}{8}$ 的复合节拍使音