

音乐曾与人类的创造、战争密不可分；就宗教而言，音乐是必不可少的伴侣；在人类的早期劳动史上，音乐近乎影子般的相随……不管音乐的起源如何，不管对音乐的理解有多少种不同，以致所引起的分歧与争议等，这一切都改变不了这样一个事实：音乐已成为人类生活的重要组成部分。可以毫不夸张地说，时至今日，它仍是人类精神寄托的主要支柱。音乐，时而迂回感人，时而振奋人心，动人的旋律令我们思绪万千、心旷神怡。音乐的存在给了人类无限遐想的空间。音乐不停地用心与人类深切地交流，她让人类忘记了在繁荣背后的那一点寂寞；她让人类释怀了在繁乱世界中的那一点遗憾；她让人类淡化了痛，遗忘了伤；她让人类将所有的烦恼丢失在最原始的森林中。音乐就是拥有这一种魔力的天使。罗曼·罗兰曾说：“音乐最大的意义不就在于它纯粹地表现出人的灵魂，表现出那些在流露出来以前长久地在心中积累和动荡的内心生活秘密吗？”音乐是包含着人类几百年来喜怒哀乐的一片汪洋，她将洗涤人的心灵，使之更加纯洁美好；陶冶人的情操，使之更加高尚。要获得这一切，欣赏者必须有音乐音响的感知能力和想象力。所以在音乐欣赏的过程中，可以从中外那些经典的音乐作品入手，逐步地进入音乐鉴赏的理想的彼岸。为此，我们编写了这本融知识性、趣味性、经典性和渐进性等为一体的《中外音乐赏析》，以期为提高音乐爱好者的音乐素养提供借鉴与参考。

那么，究竟怎样的音乐才算是“真正”的音乐，怎样才能更好地去欣赏它呢？

音乐的创作源于生活，就免不了要和人生挂上钩。音乐家们总是在创作时融入自己对人生的思索——爱、恨、怒、哀……所以就有了伤感的、失意的、欢快的、激情的……歌曲。音乐大师对音乐的追求是终生的，人生就像一首曲子，要弹好它需要全神贯注，全身心投入，尽量不要弹错一个音符，但人生不总是完美的，所以我们要做的是尽力而为。我们不能被音乐束缚，我们要接受音乐，高于音乐。

中国音乐历史悠久、内容丰富、形态独特，自立于世界音乐之林。从纵向说，“古曲”中包含着各个历史时期的变异，有“今”的因素；从横向说，歌、舞、诗、乐、剧、说（说唱）相互交融，难以截然分割。这也许是以西方逻辑体系为核心的分类方法面对以“和”、“合”、“意”、“中”为深层积淀的中华文化时必然会遭遇的困境。

本书中所说的“古曲”是一个相当模糊的概念。从字面上看,应该是泛指自古流传至今的乐曲与歌曲,实际上主要是指“琴”(即古琴)的音乐。琴在汉代已经具备比较稳定的形制,历史上记载有著名“琴家”(古代演奏家与作曲家是合为一体的)如司马相如、蔡文姬,著名琴曲如《广陵散》等。魏晋南北朝时,琴已经成为文人学士必备的修养(位列“琴棋书画”之首),因此有学者将琴曲称为“文人音乐”。最早的琴曲谱可能也是出现在这个时期。到宋以后,特别在明清,经过改进的记谱法和日益发达的印刷术相结合,据说有多达千首的琴曲保存下来。但是这些琴曲乐谱其实很不完善、很不精确,更重要的是琴的演奏重在“意”,允许并提倡个性发挥,不同流派、不同演奏家演奏同一名称的曲子,区别是很大的。大体也是从汉魏、隋唐时,琵琶传入中原,逐渐也成为“文人音乐”中的重要乐器,明清以来也有不少乐谱刊印。现在我们常常能听到的“古曲”,如《广陵散》、《高山流水》、《平沙落雁》、《水仙操》、《十面埋伏》、《夕阳箫鼓》等,大多原是琴和琵琶的乐曲,经过现代人的诠释,有很多移植到其他乐器或者乐队合奏,有的还由当代作曲家参与再创作,与古代风味大不一样了,但是还是应该归之为“古曲”。

以琴曲为代表的中国“文人音乐”,是世界音乐宝库中一颗独特、璀璨的珍宝。联合国已授予中国古琴艺术“人类口述和非物质文化遗产代表作”称号。古代的琴曲经常是边演奏边吟唱,乐曲与歌曲不分家。除此之外,“文人音乐”中还有一个重要部分是“词调音乐”,即为诗词谱写的歌曲。现在我们还能听到的是宋代姜夔谱写的《白石道人歌曲》,乐谱是历史上流传下来的,现代的演唱能不能再现历史原样,就不能苛求了。

中国民族乐器非常丰富。当前最为常见的民族乐器,吹管乐器有笛、箫、管子、唢呐、笙、埙等;拉弦乐器有二胡、板胡、高胡、京胡等;弹弦乐器有琵琶、柳琴、扬琴、古筝、古琴等;打击乐器有各种锣、鼓、钹、板等。少数民族乐器常见的有芦笙、葫芦笙、巴乌、马头琴、热瓦甫、冬不拉、口弦等。中国民族乐器是一个历史发展的概念,不仅在漫长的历史中容纳、吸收了外来的乐器,而且乐器的性能、工艺、演奏法也在不断改造、发展中。许多乐器都出现了大师级的演奏家,如刘天华、华彦钧、管平湖、吴景略、冯子存、赵松庭、刘德海等。

中国民族乐器的演奏与歌、舞、剧、说等有着密切的联系。同时,在漫长的发展过程中,上溯到两千多年以前的西周,就逐渐形成了中国民族器乐,发展至今,由于地域、乐器、风格的不同,构成了不同的传统乐种。以吹打乐为主的,有十番锣鼓、潮州锣鼓、西安鼓乐、河北吹歌、绛州大鼓等;以丝竹乐为主的,有江南丝竹、广东音乐、福建南音等。每个传统乐种都逐渐形成了代表乐种风格的精华曲目。

从明清开始,直到民国时期,西方音乐逐渐传入,与中国传统音乐发生碰撞,最终促使20世纪中国音乐发生重大变革,揭开了中国音乐历史新的篇章。在20世纪的中国音乐史上,群众歌曲自世纪初开展的学堂乐歌运动以来,一直被广大作曲家关注,特别是抗日救亡时期,涌现了大量优秀的群众歌曲,对争取中华民族的独立发挥了极大的鼓舞作用。中华人民共和国成立后的17年间,群众歌曲的数量也不少,表达了人民当家做主人的激动心情。群众歌曲凝聚了中华民族的精神,鼓舞了士气,丰富了人们的音乐生活。在中华民族最为艰难的时刻,曾

产生了《黄河大合唱》这样不朽的作品。《黄河大合唱》讴歌中华民族的伟大而又坚强,她的产生决非偶然。在《黄河大合唱》之前,合唱在我国已得到很好的发展,特别是群众歌曲的普及,为《黄河大合唱》的产生奠定了坚实的基础。在20世纪20~30年代,艺术歌曲曾经是我国专业音乐创作领域的主要体裁,产生了不少风格不同、个性突出的优秀作品。在我国,抒情独唱曲是从群众歌曲演化而出的,是一种具有某些艺术歌曲特点的声乐体裁。这种体裁的产生伴随着30年代中国有声电影的发展而产生影响,直至今日,仍是一种受到广泛欢迎的艺术形式。歌剧、舞剧、音乐剧都是舶来艺术,但它们都能在中国落地开花,它们的表现手法大胆而夸张,能引起人们的共鸣和震撼。

由于篇幅的限制,本书没有阐述西方古希腊和古罗马音乐、中世纪音乐、文艺复兴时期音乐,而是从西方音乐这条大河的“中游”开始涉足。

“巴洛克时期”大体上是指1600年到1750年这一个半世纪。“巴洛克”这个词与当时的造型艺术有关。与上一个历史时期(文艺复兴时期)的音乐相比,巴洛克音乐更富于热情和活力,更强调情感和戏剧性,细节上更注重装饰性,宗教音乐世俗化倾向日趋浓重,这一切都和当时科学、文化的进步和人文主义的发展有着密切关系。在音乐风格方面,最主要的表现是:由文艺复兴时期的复调音乐中发展出以高音(主要旋律)和低音两个声部为主导、以和声组织起来的“通奏低音”形式;继续存在的复调形式被纳入和声的框架之中;中世纪多达8~12种的所谓“中古调式”缩减为大调和小调两种,大小调调性和声体系成熟,并从此主宰西方音乐300多年;单声歌曲、歌剧、清唱剧、康塔塔等新形式诞生,注重戏剧性和情感性的表现;器乐由对声乐的依附中独立出来,甚至处于主导地位。这些特点在我们现代人看来可能是无足轻重的,但是在音乐史上的意义是非常重大的。被誉为西方“音乐之父”的巴赫,就是出现在巴洛克音乐晚期。在这个时期我们应该了解的作曲家还有维瓦尔第、亨德尔、斯卡拉蒂、泰勒曼等。

古典主义时期大约是从巴赫逝世(1750年)开始到贝多芬逝世(1827年)的这一段历史时期。但是专家们的意见并不完全统一,有的观点认为,应该将贝多芬的后期划归下一个时期(浪漫主义)。Classical这个词本来就含有“最好的”、“最高的”、“最典范的”褒扬之意,确实,古典主义时期是西方音乐发展史上的一座高峰。在这个时期,欧洲的工业革命和科技发明大幅度推进了西方文明的发展,王权、教权面临崩溃。新兴资产阶级的“启蒙运动”提出了“自由、平等、博爱”的理想,追求人的自然和天性。市民阶层的壮大使得音乐生活更加世俗化,出现于教堂和宫廷之外的公众音乐会开始繁荣,维也纳成为欧洲的音乐中心。乐器制造的进步、乐谱印刷的发展、音乐知识的书籍和报刊的大量发行,使得音乐更加面向大众(与过去音乐附属于教会和宫廷的历史相比较而言)。古典主义时期在音乐上的最明显的标志是:主调音乐与和声写法取得了音乐创作的主导地位,复调写法并没有消失,却永远地退居次要地位了;旋律的地位明显上升,追求具有个性的动人的音乐主题,提倡形式上的完美即整齐对称的方整性结构;调性与和声成为音乐结构的重要因素;器乐取代声乐成为作曲家关注的中心;由于对古典美的追求,奏鸣曲式得到极大的重视,体现在奏鸣套曲形式的广泛运用——从四重奏、协奏

4 ● 中外音乐赏析 ●

曲、独奏乐器的奏鸣套曲直到多乐章交响曲。大家可以看到这些古典主义的原则在其后几百年直到今天西方音乐中的存在,包括20世纪的中国创作音乐。古典主义时期最重要的作曲家当推海顿、莫扎特和贝多芬。贝多芬是音乐的巨人,当之无愧的“音乐的普罗米修斯”。莫扎特是历史上最伟大的音乐天才,西方音乐史上一个耀眼的瞬间。海顿则被誉为“交响乐之父”,由他开创了古典主义音乐时代。这三位巨星的光芒似乎掩盖了其他作曲家的名字,如格鲁克和克莱门蒂。舒伯特生活在这个时期的最后30年,创作技巧基本上是古典主义的,但是音乐中的浪漫主义因素则使得有些专家将他划归下一个时期。

浪漫主义时期至今没有完全一致的划分。一个问题是从什么年代算起,也就是19世纪开始的这30年(贝多芬的中、晚期和舒伯特的全部)应划入哪个时期。另一个问题是时间太长、作曲家太多、风格变异太大,要将那样多的内容捡到一个“篮子”里去,真是有点勉为其难。Romantic这个词的原意包含有“幻想的”、“传奇的”、“不可思议的”等不同于现实世界的意思。文学和艺术中的浪漫主义植根于对于人性和自我价值的肯定,主张在艺术中表现人的心灵、人的情感、人的想象、人的体验。因此,浪漫主义音乐不像古典主义音乐那样将追求理性逻辑、形式完美放在第一位,而是更多地追求个性与情感,更多地打破已有的规则和规律,探求旋律的个性色彩和民族风格,力图在调式、和声、节拍、节奏等诸多音乐要素上有所突破,探索独奏乐器和管弦乐队的丰富色彩,创造新的曲式发展结构原则,并且创造出许多综合性的、灵活多变的体裁(如交响诗、叙事曲、狂想曲、幻想曲、谐谑曲等);在题材上从文学、绘画、戏剧、诗歌等姊妹艺术中吸取灵感与构思,追求音乐的抒情性、戏剧性、描绘性,普遍强调标题性原则,并且重视社会公众的理解与支持,等等。这一时期的社会音乐环境也有了很大变化,音乐的主宰者由王公贵族转换为新生的音乐资产者(音乐出版商、音乐会和剧场的经理人等),音乐会和歌剧院的公开演出已经成为社会音乐生活的主要形式。音乐杂志和书籍大量出版,专业音乐学院纷纷建立,音乐学术得到空前发展。

对于如此漫长的、繁杂的音乐时期,我们可以采用以下分类方法:

(1) 浪漫主义早期,即德奥浪漫主义音乐的兴起。主要作曲家有韦伯、舒伯特、帕格尼尼等。

(2) 浪漫主义中期,即浪漫主义音乐的繁荣。主要作曲家有门德尔松、舒曼、肖邦、李斯特、柏辽兹、圣·桑等。

(3) 浪漫主义后期,即19世纪中、下叶的德奥音乐。主要作曲家有瓦格纳、勃拉姆斯和约翰·施特劳斯等。

(4) 19世纪的歌剧,主要是法国和意大利的歌剧。主要作曲家有罗西尼、多尼采蒂、古诺、德利布、比才、威尔第等。

(5) 19世纪的民族主义音乐。主要有俄罗斯作曲家格林卡、“强力集团”(里姆斯基·科萨科夫、鲍罗廷、穆索尔斯基等五人)、柴科夫斯基;捷克作曲家斯美塔那、德沃夏克;西班牙作曲家拉罗、阿尔贝尼斯;北欧作曲家格里格、西贝柳斯;等等。

(6) 浪漫主义晚期。19 世纪与 20 世纪之交,其中包括印象派、后期浪漫派等多个流派。主要有法国作曲家德彪西、拉威尔;德奥作曲家布鲁克纳、马勒、理查德·施特劳斯;俄罗斯作曲家斯克里亚宾、拉赫玛尼诺夫;意大利作曲家马斯卡尼、普契尼;英国作曲家埃尔加。

由巴洛克时期到古典主义时期再到浪漫主义时期,西方音乐正在走着一条越来越开放、越来越多元的道路,这条道路在 20 世纪终于走向了极致。到了 20 世纪 20 年代以后,就已经无法用一个什么“主义”的篮子来容纳所有的音乐了。其特点是“多元”、“多变”。为了欣赏音乐的需要,对 20 世纪音乐这一部分,采用以下方法作一个简单的提示。

(1) 无调性音乐 人类自有音乐以来,或者说,自有记载的音乐以来,都是有调性的音乐。调性音乐的发生是有深刻的物理学、数学根基的,是合乎自然的。调性音乐发展到极致,走向它的反面,成为无调性音乐,也是符合万物“物极必反”的发展规律的。颠覆调性,就是颠覆几千年音乐的基础,这是一件大事情。这件大事大约在 20 世纪 20 年代由奥地利作曲家勋伯格和他的两个学生贝尔格和韦伯恩完成了,因为这三位作曲家都在维也纳,所以称为“新维也纳乐派”。在整个 20 世纪中,自认为革新派的作曲家,无论自己承认不承认,都是在勋伯格的启示和影响之下。从这点说(而不是从作品说),勋伯格无疑是 20 世纪影响最大的作曲家。

(2) 20 世纪前期 包括“新古典主义”和其他流派,作曲家有斯特拉文斯基、兴德米特、奥涅格、米约、普朗克、布里顿、艾夫斯、肖斯塔科维奇、普罗科菲耶夫等。不仅“20 世纪前期”已经是一只大篮子,就连斯特拉文斯基这位作曲家本身,也是一只大篮子,他的一生音乐风格多变,最有影响的作品(舞剧《春之祭》、《火鸟》、《彼得鲁什卡》等)并不属于“新古典主义音乐”,而是更多地可以划归“20 世纪民族主义音乐”;就连他的国籍,也很难一句话讲清楚。其他那些作曲家,如布里顿、肖斯塔科维奇、普罗科菲耶夫等,每个人不同作品的风格的差别也很大,要具体分析。

(3) 20 世纪民族主义音乐 与 19 世纪民族主义音乐最大的不同,是作曲家的主要创作方法不是将民族音乐素材应用于浪漫主义的传统风格,而是吸收民间音乐的精髓创造新的风格的音乐。这方面的佼佼者首推匈牙利作曲家巴托克,还有他的同胞柯达伊,以及美国的科普兰、伯恩斯坦、格什温,捷克的亚纳切克,西班牙的德·法利亚、罗德里戈,罗马尼亚的埃涅斯库,苏联的普罗科菲耶夫(后期)、哈恰图良,英国的沃恩·威廉斯,巴西的维拉·罗勃斯,墨西哥的查维斯等。以上这些作曲家,有的个人风格也复杂多变,不能简单地以什么“主义”划分,这在 20 世纪作曲家中是比较普遍的现象。

(4) 20 世纪后期 主要是第二次世界大战以后产生的“新音乐”,包含名目繁多的各种流派,作为正在叩响音乐大门的爱好者,知



聆 听

6 ◎ 中外音乐赏析 ◎

道这样几位作曲家的名字也就够了：梅西安、卡特、鲁托斯拉夫斯基、凯奇、布列兹、施托克豪森、彭德雷茨基、利盖蒂等。另外，还可以列举这样一些流派的名称：序列音乐、偶然音乐、微分音音乐、噪音音乐、简约派、新浪漫主义、第三潮流等。这些名称还有各自的理论，真是五花八门，令人眼花缭乱。了解这些音乐的最好办法，还是依靠耳朵不要依靠眼睛，亲自听一听。

诚然，中、西方音乐，就两种文化下的古典音乐来说，都有对神秘的探索，让人们随着音乐的节奏、旋律展开想象。音乐就像风，吹凉人们燥热的脸颊；音乐就像雨，滋润人们干涸的心田；音乐就像水，浇灌人们心中的花果。正如美国作曲家科普兰所说：你要听懂音乐吗？第一是听，第二是听，第三还是听。如此，就让我们从听开始吧！

【上编 中国音乐赏析】



第一章

天籁之声

第一节 概述

“笛”俗称“笛子”或“梅”。我国古代把竖吹的箫和横吹的笛称为篴，约在南北朝以后笛和箫的名称才逐渐分开，称现在的笛为横吹或横笛。笛在我国分布很广，但主要有曲笛、梆笛两种。曲笛主要流传于我国南方，用于昆曲伴奏及南方各民间器乐合奏。主要代表人物有赵松庭、陆春龄等。主要乐曲有《鹧鸪飞》、《姑苏行》等。梆笛主要流传于我国北方，用于戏曲梆子腔音乐的伴奏及北方各民间器乐合奏。主要代表人物有冯子存、刘管乐等。代表乐曲有《喜相逢》、《五梆子》、《顶嘴》等。

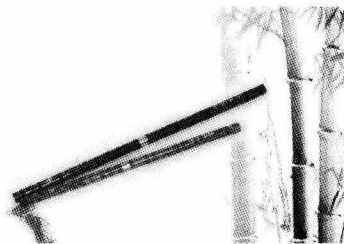
“笙”是我国古老的簧管乐器。我国许多史书对此均有记载。传统笙主要用于民间器乐合奏和戏曲音乐伴奏，建国后独奏艺术获得了新的发展。主要代表人物有胡天泉、董洪德、阎海登等。代表曲目有《凤凰展翅》、《孔雀开屏》等。

“管子”是我国古老的吹管乐器。古时称篴簫。它流传于我国南北各地，主要用于民间鼓吹乐以及僧、道宗教音乐。著名乐曲有《江河水》、《柳叶青》等。

“唢呐”是中国的民间吹管乐器。我国的唢呐源于波斯、阿拉伯的双管吹管乐器苏尔奈。唢呐主要用于民间的吹鼓乐和民间的吹打乐，现在的唢呐分为高音唢呐、中音唢呐和低音唢呐三种。主要代表人物有任同祥、赵春亭等，代表曲目有《百鸟朝凤》、《小开门》等。

第二节 经典赏析

一、笛笙音乐



笛 子



笙

(一) 《喜相逢》

1. 概述

《喜相逢》原来是内蒙古的一首民歌,后流传到张家口北部一带,被吸收入“山西梆子”及“二人台”中作为过场牌子吹奏。现在流行的笛子独奏曲《喜相逢》是由著名笛子演奏家冯子存和专业音乐工作者方堃在传统曲牌的基础上改编的。他们在改编时充分运用“滑音”、“顿音”、“花舌”和“历音”等民间竹笛的演奏技巧,以表现亲人依依惜别和团聚时的欢乐。音乐生动活泼,具有浓厚的乡土气息。

2. 解说

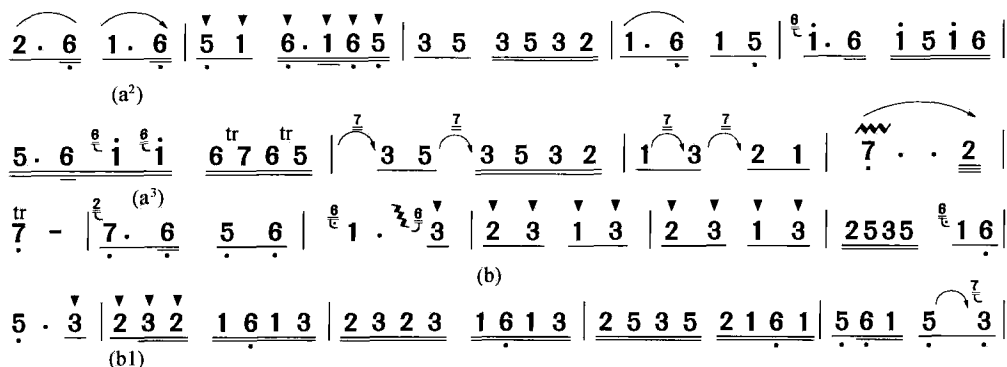
全曲共分四段,A、A1、A2、A3。为表现乐曲内容的需要,乐曲在保持段式结构不变的情况下,运用各种演奏技巧,改变力度、速度、节奏(有时也伴随着结构的微小伸缩)等音乐要素,使每次变奏从各个侧面发展和丰富主题的音乐形象,因而使这首短小的乐曲得到生动的表现。

〔A〕 $\overset{3}{\text{c}} 2 . \underline{3} \mid \overset{\frown}{5} \overset{j}{\text{}} \underline{3} \underline{2} \mid \overset{16}{\text{c}} \overset{\frown}{1} . \underline{6} \mid \overset{3}{\text{c}} 2 . \underline{3} \mid \overset{\frown}{5} . \underline{1} \underline{6} \underline{5} \mid \overset{16}{\text{c}} \overset{\frown}{1} . \underline{6} \mid$

(a)

$\overset{3}{\text{c}} \underline{2} . \underline{3} \underline{5} \mid \overset{6}{\text{c}} \underline{1} \underline{1} \underline{6} \mid \underline{5} . \underline{6} \underline{5} \underline{3} \mid \underline{2} . \underline{3} \underline{5} \underline{1} \mid \underline{6} \underline{1} \underline{6} \underline{5} \underline{3} \underline{5} \underline{3} \underline{2} \mid \overset{16}{\text{c}} \overset{\frown}{1} . \underline{6} \mid$

(a')



第一段 A: 由六个乐句组成,它只用了两个略有对比的音乐材料 a 与 b,一个亲切婉转,一个活泼跳跃,构成了起承转合的乐思起伏。

起句 a 由两个小分句组成(3+3),而传统曲牌《喜相逢》的起句是(1+1),它是用 $\frac{4}{4}$ 记谱。笛曲为表现亲人依依惜别的情绪,将 a 的两个小分句作了扩充,并都处理成自由节奏。在民间器乐曲中,乐曲首句采用散起形式作为引子是常见的,之后转入整板。a1、a2 都以四小节合为一句,对 a 作加花装饰。a3 的第四小节巧妙地用“ $\underline{1 \cdot 3 \cdot 2 \cdot 1}$ ”的“句末填充”技法引出用“花舌”演奏的变宫音,增加了音乐的不稳定性和色彩上的对比,具有“转”的结构功能。a 的三次变奏手法比较简单,但手法之间却能有生动的音乐效果,这一点值得我们很好地琢磨和学习。最后的 b 与 b1“合”的结构部位,演奏速度再次加快,b2 采用“句末填充”(它在第二、第三段也用同一技法)以改变段落的停顿感,迫使旋律不停地向前行进,使乐段之间前后紧相连接,一气呵成。

A1: 自本段起,a 句改为(2+2)。为表现喜悦的情绪,减少了第一段时滑音技巧的运用,而采用均匀的八分音符和十六分音符相间的轻快活泼的节奏前列,如 a2:

$$\underline{5 \cdot 1} \quad \underline{6 \cdot 1 \cdot 6 \cdot 5} \mid \underline{3 \cdot 5} \quad \underline{3 \cdot 5 \cdot 3 \cdot 2} \mid \underline{1 \cdot 6} \quad \underline{1 \cdot 5} \mid$$

同时用“句末填充”将前四句和后两句各自连成一气。

A2: 吐音运用和“ $\underline{X \cdot X \cdot X}$ ”这一雀跃节奏的重复出现。如 a2

$$\underline{1 \cdot 5} \quad \underline{1 \cdot 6 \cdot 1} \mid \underline{5 \cdot 1 \cdot 1} \quad \underline{6 \cdot 1 \cdot 1} \mid$$

$$\underline{3 \cdot 5 \cdot 5} \quad \underline{3 \cdot 2 \cdot 2} \mid \underline{1 \cdot 6 \cdot 6} \quad \underline{1 \cdot 6 \cdot 6} \mid$$

加之速度进一步加快,使音乐显得兴高采烈。

A3: 固定音性的穿插进行,如 a3

$$\underline{1 \cdot 1} \quad \underline{1 \cdot 1} \mid \underline{1 \cdot 1} \quad \underline{1 \cdot 1} \mid \underline{1 \cdot 1} \quad \underline{1 \cdot 1} \mid \underline{1 \cdot 1} \quad \underline{1 \cdot 1} \mid \underline{1 \cdot 6} \quad \underline{1 \cdot 5} \mid$$

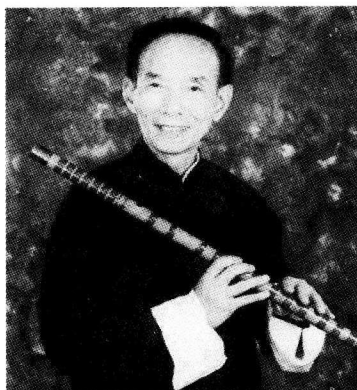
花舌音的多次使用:速度的逐渐加快,将音乐推向高潮。末了以非常简洁的手法,速度的减慢和以十度的下历音进入到主音作结束。

这首短小的笛曲通过每一段侧重运用某种不同的演奏技巧、节奏,在速度方面采用由慢到

快的“渐层发展”的布局原则,因而使全曲的音乐能富有层次地展开。这种变奏体结构和变奏手法在民间器乐曲中是较常见的,它凝结着民间艺人的集体智慧和创造力。

陆春龄(1921—),笛子演奏家。出生于上海。早年受一位皮匠师傅的启发和指导,开始学吹笛子。因家境贫寒,初中毕业后,以汽车司机为职业,亦曾踏过三轮车。解放后进入上海民族乐团,1976年调上海音乐学院民乐系任教。

陆春龄的笛子演奏音质纯净、秀美、醇厚、圆润,表演细腻。他的演奏风格吸收了江南丝竹音乐之特点,善于运用赠音(实指、虚指和多指)、打音、倚音、指颤音等技巧润饰旋律,被誉为笛坛南派的代表人物之一。他演奏的代表作品有《鹧鸪飞》,创作的代表作品有《今昔》、《奔驰在草原上》等。



陆春龄

冯子存(1904—1987),笛子演奏家。出生于河北省阳原县。自幼受兄长影响,学习吹笛,17岁时随兄长到包头一带谋生。在包头,他利用四年业余时间学习掌握了全部二人牌子曲。以后回乡,除务农外,主要在张北一带靠演奏“二人台”为生。1953年开始从事专业音乐工作,曾担任中央歌舞团独奏演员,现为中国音乐学院民乐系教授。



冯子存

冯子存的笛子演奏风格粗犷、朴实、豪放,被当地群众誉为“吹破天”。他是建国以后第一位把笛子搬上舞台的民间音乐家。他作为独奏乐曲演出的民间音乐家,在笛子演奏艺术的发展中具有重要的影响,被称为北派风格的一代宗师。他的创作基本是以民间曲牌为基础的,代表作品有《喜相逢》、《五梆子》、《放风筝》等。

(二)《鹧鸪飞》

1. 概述

《鹧鸪飞》是一首湖南民间乐曲,乐谱见1962年出版的《中国雅乐集》(严简凡编)。该书所载《鹧鸪飞》的解题是:“箫”,小工调。本曲不宜用笛,最好用声音较低的乐器,似乎幽雅动听。

2. 解说

在民间流传的《鹧鸪飞》有“原板”和“花板”两种,“花板”为“原板”的“放慢加花”。陆春龄改编的《鹧鸪飞》以民间流传的版本为依据,加以改编。他将“花板”再次“放慢加花”作为乐曲的第一段,然后接快速的“花板”,这样前后两段就形成变奏关系。在改编中,将第一小节处理成散板,节奏自由,作为全曲的引子,第二小节转入整板。第一小节的四个长音,运用实指颤音和虚指颤音及力度强弱的变化,把鹧鸪鸟在天际击翅翻飞的艺术形象,在乐曲的一开始就展现出来。为分析的需要,我们摘引“原板”、“花板”和陆春龄改编谱的有关部分加以对照。

原 板 [2 1 3 5 6 5 1 3 | 2 2 1]

花 板 [2 1 3 5 6 5 6 1 6 5 3 | 2 2 3 1 6]

陆谱慢板 [$\overset{2}{\underset{2}{\frown}} \overset{2}{\underset{1}{\frown}} \overset{4}{\underset{3}{\frown}} \overset{6}{\underset{5}{\frown}} \overset{tr}{\underset{5}{\frown}} | 6 \underset{5}{\underset{6}{\frown}} 1 \underset{2}{\underset{3}{\frown}} 3 \underset{5}{\underset{6}{\frown}} | \overset{3}{\underset{2}{\frown}} - \underset{2}{\underset{3}{\frown}} 1 \underset{6}{\underset{6}{\frown}}]$

原 板 [2 | 2 3 5 6]

花 板 [2 0 3 | 2 1 2 3 5 6]

陆谱慢板 [$\overset{3}{\underset{2}{\frown}} - - - \overset{5}{\underset{7}{\frown}} | \overset{3}{\underset{2}{\frown}} \underset{3}{\frown} \overset{6}{\underset{5}{\frown}} \underset{7}{\frown} \underset{6}{\underset{7}{\frown}} \underset{5}{\underset{4}{\frown}}]$

原 板 [3 5 3 3 | 1]

花 板 [3 5 6 5 3 2 | 1 0 6]

陆谱慢板 [3 2 5 4 3 2 5 4 3 5 3 2 | $\overset{2}{\underset{1}{\frown}} - \underset{1}{\frown} \underset{7}{\frown} \underset{6}{\underset{6}{\frown}}]$

原 板 [2 3 5 6 | 3]

花 板 [2 1 2 3 5 3 5 6 | 3 0 5]

陆谱慢板 [$\overset{3}{\underset{2}{\frown}} \underset{3}{\frown} \overset{6}{\underset{5}{\frown}} \underset{7}{\frown} \underset{6}{\underset{7}{\frown}} \underset{5}{\underset{4}{\frown}} \overset{tr}{\underset{4}{\frown}} | 3 - \underset{3}{\frown} \underset{6}{\frown} \overset{6}{\underset{5}{\frown}}]$

原 板 [2 3 1 5 | 6 6 5]

花 板 [2 3 5 2 3 1 5 | 6 6 1 5 7]

陆谱慢板 [$\overset{3}{\underset{2}{\frown}} \underset{4}{\frown} \underset{3}{\frown} \underset{5}{\frown} 1 \underset{2}{\frown} \underset{5}{\underset{4}{\frown}} \underset{3}{\underset{5}{\frown}} \overset{tr}{\underset{5}{\frown}} | \overset{7}{\underset{6}{\frown}} - \overset{1}{\underset{6}{\frown}} \underset{1}{\frown} \underset{2}{\frown} \underset{5}{\underset{6}{\frown}} \underset{7}{\underset{2}{\frown}}]$

陆谱慢板 [2 3 5 6 3 2 1 5 | 6 5 6 1 5 3]

原 板 [6 |]

花 板 [6 0 5 6 |]

陆谱慢板 [$\overset{7}{\underset{6}{\frown}} \underset{6}{\underset{3}{\frown}} \underset{2}{\underset{5}{\frown}} \underset{6}{\underset{6}{\frown}} |]$

陆谱快板 [6 5 6 |]

我们从以上谱例可以看出,由于陆谱慢板将民间流传的“花板”再次“放慢加花”,使速度慢和旋律音的时值增长,因此慢板段落更为优美抒情。

陆春龄在改编中删去了“原板”的第31小节(这是重复的小节),并当慢板段落结束后转

接快板部分时,快板段落是从“花板”的第5小节第3拍上开始的,这样删去了不必要的重复部分,使乐曲的结构精炼。

《鹧鸪飞》成为一支优美的笛子独奏曲,一方面是运用民间“放慢加花”的旋法对一首简单的原始谱进行再创造,并在结构上加以精炼和作新的布局,使原始谱所表达的内容有了质的变化。另一方面尤为重要的是陆春龄在演奏上精致细腻的处理,悠扬抒情的慢板和流畅活泼的快板使音乐富有层次和对比;力度的强弱倏忽多变,生动地展示了鹧鸪鸟忽高忽低、时远时近、倏隐倏现地在空中自由飞翔的形象。若说是绘其形,还不如说是传其情。演奏者通过塑造鹧鸪鸟的飞翔之态,以反映封建社会人们渴望自由和对美好生活的向往。

陆春龄的笛子演奏,中低音区笛音饱满醇厚,高音区清脆明亮,轻吹时柔润飘逸引人入胜。音色、音量的变化幅度大,表现力丰富。在演奏指法方面善于用打音、颤音、赠音等以润饰曲调,具有浓郁的江南风格。

《鹧鸪飞》的创作技法除了学习民间的“放慢加花”变奏手法以外,还有特性音调不断自由地贯穿。这种旋法在民族器乐中是常见的,但由于这种特性音调的贯穿是不规则的,所以常被我们忽视,其实,《鹧鸪飞》运用的在母曲制约下的特性音调不断地自由贯穿是有规律可循的。

当一首较为简单的原始曲谱(即母曲)有规律地改编成扩充结构并进行加花装饰时,母曲中的乐音和音型存在着多种不同的加花可能性,因此改编者(通常也就是表演者)可根据音乐表现的需要,发挥自己的演奏特长,选择特性音调加以贯穿。如《鹧鸪飞》全曲分成大小长短不一的许多乐句,而 5·7 6754 3 -、1265 1612 3 - 和 1·2 5435 6 -、612 5672 6 - 等特性音调不断萦绕着听众,它所起的贯穿统一作用仍是十分明显的。由于它们是不规则地出现,当与其前后的其他规律作不同方式的连接时,又能给人以新鲜感。

(三)《凤凰展翅》

1. 概述

胡天泉和董洪德于1956年合作的《凤凰展翅》,是建国以来创作的第一首笙独奏曲。乐曲描绘了我国传说中的神鸟——凤凰迎着雨后彩虹展翅欲飞的美妙意境。它采用山西民间音调为素材,具有浓郁的地方特



2008年2月17日,“安利慈善新春音乐会五周年——中央民族乐团恢宏献礼”在山东会堂隆重上演,笛子独奏《鹧鸪飞》



《凤凰展翅》碟片

色,音乐形象鲜明,表现手法简练,富于主动、含蓄的艺术效果。1957年参加第六届世界青年民间音乐比赛,荣获金质奖章。

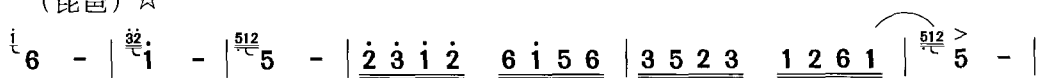
2. 解说

全曲由引子和三个段落组成。

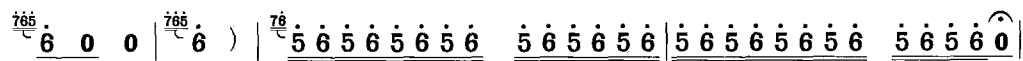
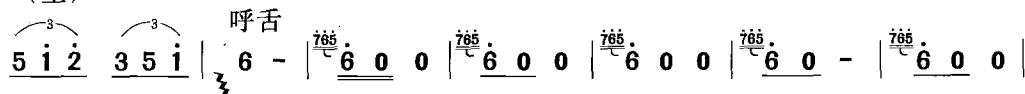
引子先由四支琵琶奏出优美、恬静的曲调,随后,独奏乐器以刚柔相间的旋律和呼舌、倚音等技巧展现出凤凰优美的身姿:

$$1 = D \quad \frac{2}{4}$$

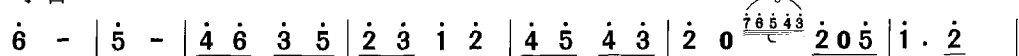
(琵琶) ☆



(笙)

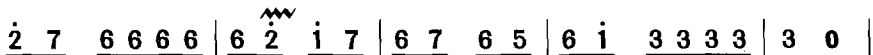
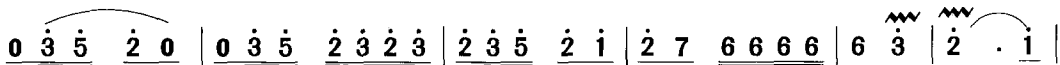
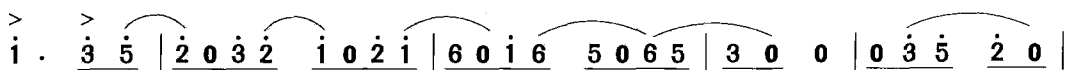
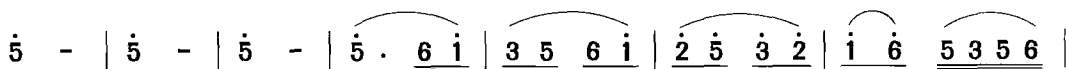


呼舌



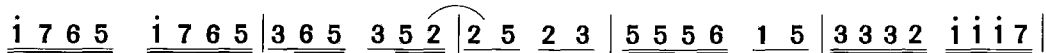
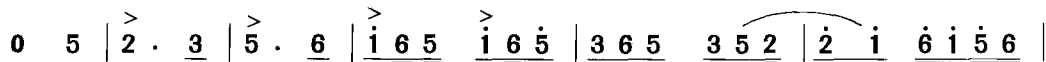
乐曲的第一段旋律富于歌唱性。起始柔和、优美,继则悠扬、顿挫,其后欢快、流畅,表现了凤凰引吭高歌、左右顾盼,以至情不自禁翩翩起舞的动人情景。

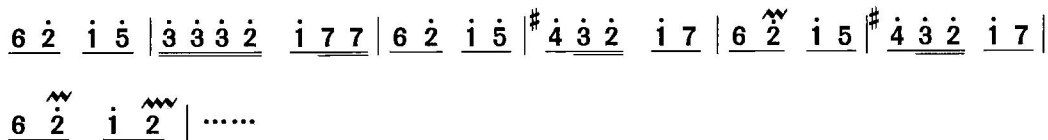
$$\text{转} 1 = G \quad (4 = \text{后} 1) \quad \frac{2}{4} \quad \frac{3}{4}$$



音乐的调性转换使色彩更趋柔和。笙的“嘟噜”技法是胡天泉首创的,它具有使音波产生连续滚动的美妙效果。据说是他从漱口时在口腔内嘟噜水而得到的启发。它结合渐次下行的旋律,表现了凤凰活泼可爱的神态。

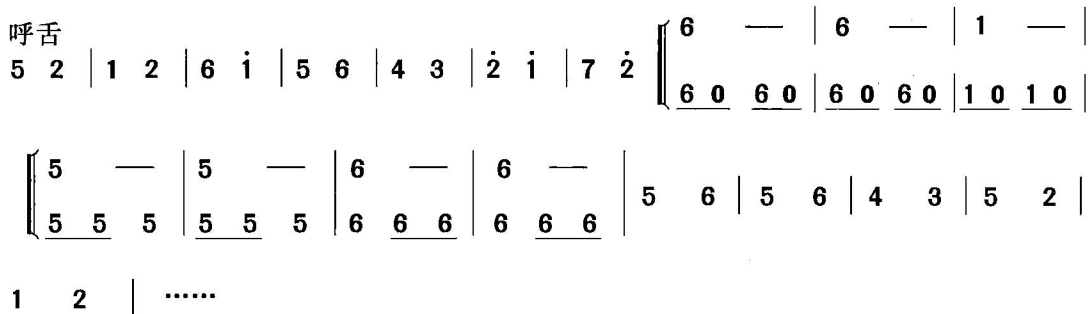
第二段乐曲富于动态。它以逐渐紧凑的节奏、加强或改变重音重拍的手法,使旋律连贯流畅并富于跳跃的弹性。





这段音乐的进行,具有民间音乐板式变化的特色,它十分自然地把乐曲引向欢快雀跃的气氛之中。后段变化音的出现,为乐曲调性的再转换预作了巧妙安排。

第三段音乐以富有对比的韵律和节奏表现凤凰姿态万千的舞蹈形象和展翅欲飞的奕奕神采。开始时音乐情绪欢快热烈,接着,转入了全曲最为柔美的段落。运用笙的大段“呼舌”演奏,表现了出神入化的抒情意境。



笙的“呼舌”技巧有着使音乐微微颤动的奇妙色彩,它惟妙惟肖地描绘了凤凰轻轻抖动羽毛、展翅欲飞的神态。这段恬静、缓慢的优美旋律能使人陶醉在如诗似画般的意境之中。

二、管子音乐

(一)《江河水》

1. 概述

管子独奏曲《江河水》由王石路、朱广庆、朱长庆和谷新善



《凤凰》

等根据“辽南鼓乐”同名笙管曲牌整理、加工、改编而成。它以凄苦悲切和悲愤激越的曲调,倾诉了劳苦大众在旧社会遭受的压迫和剥削,声声血泪,仇恨满腔。这首乐曲在音乐舞蹈史诗《东方红》中被用作第一场“苦难的年代”的配音。后又改编为二胡独奏曲,流传很广,深受



管子



山水画《江河水》

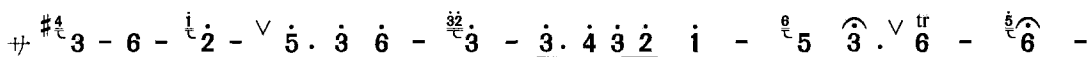
群众的喜爱。

管子独奏和二胡独奏各有特点,管子以其特殊的音色和气滑音等演奏技巧表现了乐曲凄凉和悲愤的情绪。二胡独奏模仿管子演奏的特点,运用了民间揉弦的交替及弓法的丰富变化,使它别具一格。

2. 解说

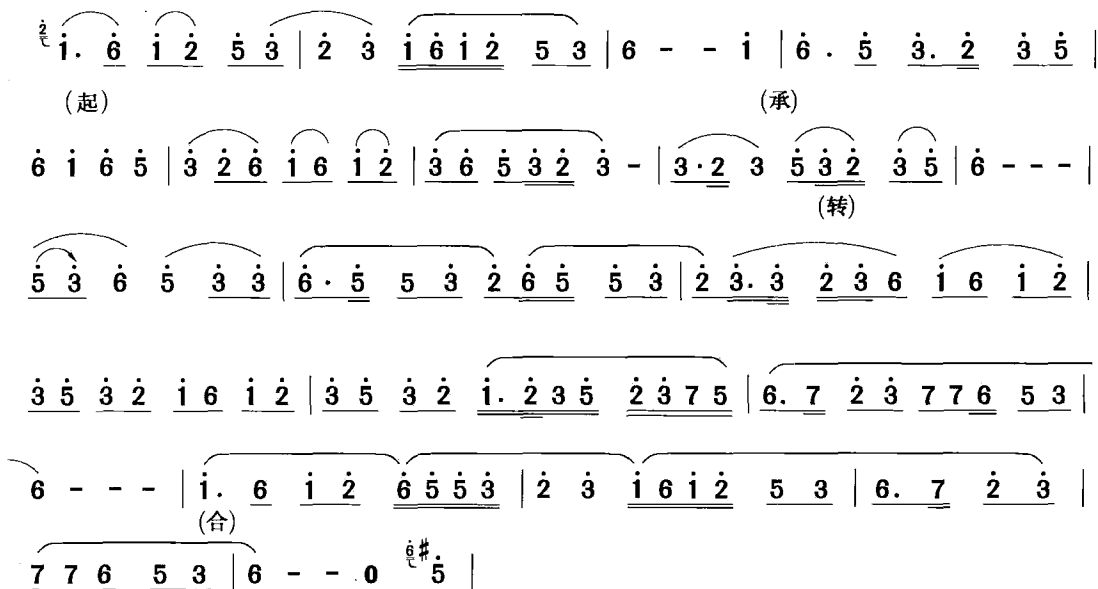
乐曲的结构是三段体:引子 A B A1。

引子由管子从最低音区起奏散板乐句,它连续四次四度上扬,迸发出人民悲愤的情绪,随后和弦分解式下降引出主题。



这扣人心弦的音调一开始就把听众带入到旧社会人民过着悲惨生活的情景中去。

A 段由“起、承、转、合”四个乐句组成。



起句是暗淡的羽调式色彩,速度缓慢,旋律连续波状起伏,以及管子近似人声的特殊音色,音乐是那样的凄凉悲切。第二乐句以十度向上跳跃,旋律作两次向上冲击,表现出人们异常悲愤的情绪,音乐语言简朴,而艺术感染力却非常强烈。第三乐句节奏顿挫,断后即连,直至第八小节才作结,表现出悲痛欲绝、泣不成声的情绪。这个“转”句采用的音乐展开手法是很有特点的。第四乐句则是起句的变化重复。

B 段由 A 段的 A 羽调转入 A 徵调,同主音转调使 B 段和前面产生调性色彩上的明显对比。这个中段的句法采取“对仗”结构,每个小段都是由上下句相对答呼应。它们的旋律起伏幅度不大,音调平稳,并且绝大多数都是二度级进,加之全段以 mp 的力度弱奏,好像是人们在苦苦思索着他们为什么遭受如此苦难的原因。这个中段对 A 段来说是对比段落,而对下面 A1 段来说又是一种铺垫,它承上启下,以更强的力度表现人们的满腔仇恨和血泪控诉。