

第一章 江文也生平及其音乐创作

第一节、江文也的生平简介

江文也，原名江文彬（1910—1983）中国作曲家、音乐教育家。祖籍福建省永定县。1910年6月11日生于台湾台北淡水镇，1983年10月24日卒于北京。1929年赴日本学习，在东京上野音乐学校学习声乐，1932年正式投身音乐事业，并多次在日本全国音乐比赛中获声乐奖和创作奖。1938年4月，应北平师范大学音乐系的邀请，担任作曲和声乐教师。1949年后任中央音乐学院作曲系教授。

第二节、江文也的音乐创作及风格特点

江文也先生台湾出生，福建成长，求学、成名于日本，后又舍弃辉煌前程回到大陆，丰富而坎坷的人生，使得他的音乐创作风格多样。他的创作题材广泛，语言纯朴，和声新颖而富于动力，将现代音乐创作手法与民族精神相结合，具有鲜明的时代感。他的作品体现西方文化和现代音乐内涵，又具有中国传统音乐特征。

江文也的钢琴创作，正处在我国钢琴音乐的发展时期。在我国近现代钢琴音乐的创作中，他是此时期钢琴创作中创作数量较多的作曲家之一，这些钢琴作品也反映了他一生的音乐风格变化。

纵观江文也的创作可以分三个阶段：

1、早期（日本时期 1934--1938）在这一时期，江文也活跃于日本，音乐作品多反映的是日本的风土人情。他的作品在国际上倍受关

注，作品写作手法前卫，受到西方音乐大师巴托克、德彪西等作曲家的影响，力求从西方现代音乐中，寻求音乐表现的新语言、新形式。他这时期的代表作包括：1934年创作的第一部作品，管弦乐曲《台湾舞曲》。该曲获第十一届奥林匹克国际音乐比赛“荣誉认可”奖，成为他的成名作。钢琴曲《五首素描》（1935）。1938年钢琴小品《断章小品十六首》在威尼斯“第四届国际音乐节”中，荣获作曲奖，使他在国际乐坛大放异彩。

2、中期（北平时期 1938—1949）在这一时期，江文也移居北平，在民族情感与传统文化中寻找新的创作灵感。在音乐风格上开始转型，逐渐抛弃在日本时所受的西方当代主流音乐写作方式，以中国题材为主，但在创作思想和创作技法上，仍然还有原来的方式。他的音乐开始以五声音阶为基础，乐曲结构单纯，曲风质朴。他这时期的代表作包括：钢琴曲《北京万华集》（1938）、管弦乐曲《孔庙大晟乐章》（1940）、音乐学著作《中国古代正乐考—孔子音乐论》（1941）、钢琴叙事诗《浔阳月夜》（1943）、《第三钢琴奏鸣曲—江南风光》（1945）等乐曲。

3、后期（建国以后 1949—1983）在这一时期，江文也的创作思想及技巧日臻成熟，他的作品内容展示了他对祖国及人民的热爱，反映了他的新生活，他在民族音乐和人民现实生活中找到了中国传统精神。他寻求音乐语言的大众性，结构的清晰化，作品具有鲜明民族风格和时代感。他这时期的代表作包括：《第四钢琴奏鸣曲—狂欢日》（1949）、描绘如画景色乡土气息浓郁的钢琴组曲《乡土节令诗曲（12

曲)》(1950)、钢琴曲《渔夫船歌绮想曲》(1951)、钢琴曲《杜甫赞歌》(1953)、交响诗《汨罗沉流》(1953)、钢琴三重奏《在台湾高山地带》、弦乐队作品《俚谣与村舞》等乐曲。

第二章 《第四钢琴奏鸣曲—狂欢日》的创作及研究意义

第一节、《第四钢琴奏鸣曲—狂欢日》的创作背景

1935年2月14日,俄国作曲家齐尔品与江文也相识,鼓励他要发展民族音乐创作,引导他认识中国的民族传统,影响了他的音乐创作观念。他的这些探索对中国钢琴音乐民族化的创作具有开创性意义。到了四五十年代,我国许多作曲家也在进行民族化音乐创作的探索。江文也在他的创作中期即北平时期,音乐风格开始转型,到了后期他的作品大多展示了对祖国及人民的热爱,反映了他的新生活。

《第四钢琴奏鸣曲—狂欢日》完成于1949年6月26日,在那个朝气蓬勃的时代,全国各族人民欢欣跃舞,作曲家对祖国充满自豪感,内心流露出喜悦之情,通过音乐创作表达对新生活的感受,对美好生活的憧憬。江文也写下这首钢琴作品,展现了一个狂欢日场景,表达了人们欢歌跃舞的心情。

第二节、《第四钢琴奏鸣曲—狂欢日》的研究意义

江文也的这首《第四钢琴奏鸣曲—狂欢日》体现了中国传统音乐因素,他以中国的民间音乐为主,运用了民歌、歌舞音乐及具有中国传统的五声调式音阶创作而成。在那个时代,江文也的创作可以说具

有创新性。整部作品是由三个乐章构成，适合具有中级程度的学生演奏。

在教学中使用这首曲目，有利于培养学生准确的演奏民族风格的钢琴作品。江文也善于用简练、准确的创作手法，塑造音乐形象，表现出丰富的音乐内容。作品中没有直接引用现成的民间音乐，而是吸取其风格，化作自己的音乐语言再现到作品中。乐曲生动活泼，可听性高。在音乐内容上可以提高学生的兴趣，帮助学生培养乐感。把这首作品作为钢琴教材研究，为演奏者如何体现中国韵味的钢琴作品，提出了可探索的课题。

本文旨在通过对《第四钢琴奏鸣曲—狂欢日》的教学研究，从而为江文也的钢琴作品在教学中的运用拓展思路。

第三节、《第四钢琴奏鸣曲—狂欢日》的创作特征

（一）、和声、调式分析

整部作品作者运用了五声调式音阶，刻意追求民族音乐韵味。三个乐章的调式丰富多彩。曲调主要用五声音阶，回避明确的西洋大小调。纵向的音响结合，主要来自五声调式中的和弦。五声音阶常交替出现，调式综合性、色彩多样性。乐曲在和声材料方面，运用了大量的二度、四度、五度叠置的音程，强调和声在色彩上的对比。日本传统音乐音调的运用，偶尔能在作品中听出。

第一乐章采用了多调性、交替调式和调性对置，乐曲一开始（1—13小节）采用了交替调式，D商调式和D羽调式的交替，旋律来自五声调式音阶，和声来自纵向的音响。A段部分的D羽调式到B段部

分的[♭]D 羽调式，远关系调的转换，表现一种新的色彩对比。B 段到 B 段再现的出现，完成了从[♭]D 羽调式到[♭]G 商调式的转换，形成调性的对比，乐曲最后，调性回归到 D 羽调式。结尾一小节给人出人意料之感，创作手法别具一格，四度的和声音程加上小二度上行的音响显得韵味十足。

第二乐章采用单一调式，A 羽调式，使音乐显得纯朴、单纯。和声简单，整个乐章只用了五个音。

第三乐章叠部为 [♭]B 宫调式，在叠部 1、叠部 2 中加入了日本传统的五声调式音阶；第一插部由 [♭]E 宫调式转入 [♭]B 宫调式，旋律模进进行；第二插部又转入 F 宫调式；从第三插部转入叠部的再现时，调式又转回 [♭]B 宫调式，插部的和声、调式富于变化。

（二）、旋律与织体分析

这首《第四钢琴奏鸣曲—狂欢日》具有浓郁的民族音乐特点，它的旋律音调取材于民歌和大秧歌。第一乐章主旋律根据陕北民歌改编而来，优美动听。第二乐章，旋律简单、纯朴。第三乐章神采飞扬，旋律取材于大秧歌，吸收了民间秧歌歌舞的节奏因素，乐曲性质热烈欢快。

《第四钢琴奏鸣曲—狂欢日》的织体创作手法多样，三个乐章各具特色。第一乐章运用多种调性的和声变化，明快的织体和优美的旋律形成鲜明的对比，创作手法新鲜。第二乐章创作织体简洁、优美，运用简单的单音和八度音旋律构成清新的乐曲。第三乐章作曲家运用力度、节奏、节拍和速度上的变化，使乐曲织体错落有致，以达到一

种热烈欢腾狂欢的音响效果。乐曲的第一乐章和第三乐章部分的欢腾、热烈与第二乐章的安宁、平静形成鲜明的对比。

（三）、曲式结构分析

江文也先生在乐曲的曲式结构上，表现了他创作手法的现代性。这部作品采用了中国传统的五声调式与西洋现代的创作技法相结合的创作手法。第一乐章的曲式结构，运用了复合性曲式（奏鸣曲式和三部曲式相结合）；第二乐章为单三部曲式，主题纯朴、自然，具有浓郁民族风味；第三乐章为回旋曲式，全曲节奏明快，情绪明朗，表现了民间秧歌舞的特点，与第一乐章的主题遥相呼应，达到全曲音乐性质的统一。

每一乐章的详细曲式结构分析将在《第四钢琴奏鸣曲—狂欢日》的演奏分析与教学分析章节中论述。

第三章 《第四钢琴奏鸣曲—狂欢日》的演奏与教学分析

第一节、 第一乐章

（一）、 曲式分析

全曲是复合性曲式：快板 生动的、活泼的 多调性 4/4

A 段：（1—21 小节）乐曲在 D 商调式和 D 羽调式上交替进行。调式色彩多样性。旋律来自五声调式横向进行，和声来自五声调式纵向音响。

B 段（22—46 小节）转入[♯]D 羽调式。如歌的旋律两小节一句，伴奏音型是柱式的半分解和弦和琶音。（35—46 小节）转入 D 羽调式。

A1 段（47—64 小节）A 段主题高八度再现。（60—64 小节）连

续的十六分音符加上力度的渐强，把音乐推向高潮。

B1 段（65—68 小节）左右手的旋律在相差五度的 D 商和 A 商音系统内形成了双调性。

A 段（69—77 小节）再现 A 段。

B1 段（78—100 小节）转入[♯]G 商调式，织体完全再现 B 段。

A1 段（101—124 小节）变化再现，强力度中结束全曲。

曲式图如下：

A + B + A1 + B1 + A + B1 + A1

节拍： 4/4

小节数： 21 25 18 4 9 23 24

起止小节(1--21) (22--46) (47--64) (65--68) (69--77) (78--100) (101--124)

调式： D 羽（商） [♯]D 羽

[♯]G 商 D 羽

（二）、主要技术课题及弹奏法

1. 琶音

乐曲中在黑键上快速弹奏琶音的乐段，要注意琶音的弹奏需要确立合理的指法，除手掌很好地支撑，手指结实地站立，还需手腕、手臂既要松弛自然，又要密切地配合，手臂积极带动，手腕柔软而有弹性，横向移动，帮助手指跑动和顺畅地转指，把重心从一个音转移到另一个音。黑键上的跑动要特别注意手掌要略上提，触键点更要集中，并且要将琶音分组反复练习，达到熟练掌握琴键的位置，提高触键的准确性，达到清晰均匀的效果。左手的琶音要衬托右手的旋律音，突出右手使其优美动听。

参见谱例 1 : (30—32 小节)



2. 连奏

好的连奏必须做到三点：“a 无隙，即两音之间不能有细微的断裂。b 无角，即没有任何一个音冒出来。c 无坑，即没有一个音坑陷下去。”*

(1) 小连线

在乐曲中多处出现小连线，弹奏时需强调力量转移的圆滑性。把舞蹈般的韵律感表现出来。先将手臂放下去，重量支撑在指尖，弹奏出第一个音。然后手指抬起，轻落，用手腕带起，把第一个音的力量转移过来，弹奏出第二个音，声音要连贯而轻巧。

参见谱例 2 : (4—6 小节)

*赵晓生 《钢琴演奏之道》 世界图书出版公司 1999. 55



(2) 大连线

乐曲中的大连线要求弹奏的柔和连贯,手指要贴近键盘非常轻盈的流畅连奏,不要有娇柔和做作。背部、肩部、臂部和腕部在弹奏时要保持松弛状态,把大臂的力量柔和地送到指尖上。配合手指的跑动,手腕、手臂要随之自如地左右移动,注意力量横向的转移,声音的连贯,保持音乐线条的完整,音乐优美而连贯,上下起伏,富有变化。

3. 踏板

在重音、小连音和跳音处,都可以加入踏板,以加强音量或强调节奏的鲜明。在以连接旋律与和声的平稳过渡,展示旋律的美感时,就需要采用切分踏板,并根据和声的变化准确而干净地更换,以增强感染力,达到连而不糊的作用。

(三)、演奏特征及教学要点

演奏一部作品一定要把握住他的作品风格,正如波兰钢琴大师约·霍夫曼在其《论钢琴演奏风格》一文中所写的:“作曲家在写作时已经将他所知道的和所感觉到的一切蕴藏在这乐曲之中。……因为乐曲

中确实存在着一种特殊的音乐语言。”*所以要把握住作品风格的纯正性,就要求演奏者在演奏过程中对作品的结构做细致的、整体的分析。

这首乐曲的主题是根据陕北民歌“兰花花”改编、展开而来。“兰花花”的曲调原本是悲伤、缓慢、叙事性的,但这首乐曲却把下行的曲调,加以粗犷的节奏展开,表达了一种欢腾、狂欢的歌舞场景。

参见谱例 3 : 陕北民歌《兰花花》



参见谱例 4 : 第一乐章第一主题 (1—4 小节)



乐曲开始主题,右手旋律中隐现着“兰花花”的旋律,乐曲中的重音记号需强调,使音乐律动突出,要注意旋律与伴奏、各乐句间的力度对比。左手的伴奏跳动距离大,不容易连接,对于这一部分的音乐,踏板需在手指不容易连接处,用切分踏板较频繁的更换,以使各音连贯。B 段主题先由左手奏出歌唱性的旋律,再转到右手弹奏。内

*[波] 约·霍夫曼:《论钢琴演奏》人民音乐出版社 33

心要有歌唱感，手臂、手腕、手指要密切的配合，手指触键要用肉垫较厚的部位弹奏，慢触键，随着旋律的走向，手腕向前推动，体现旋律的线条完整。伴奏部分由半分解和弦和琶音构成。

下面分段讲解：

A段（1—21小节）主题是活泼的、有生气的。乐曲一开始就先把人们带入了一个激动人心的狂欢日场景，欢快、热情。D商和D羽调式交替进行。（1—11小节）乐曲以轻快的小连线和跳音，在f的力度中，旋律优美、起伏。第1、5、6小节最后一拍的颤音，要弹够时值，声音均匀，手指动作要小，力度要轻。第2小节和第4小节最后一拍的重音，需要突出，手指下键要干净、果断。（12—21小节）旋律轻快，左手在每拍的后半拍进入，要双手对齐。第12小节的f力度记号要突出。第17小节由高音谱号变成低音谱号，两小节双手交替的音阶上行，双手弹奏要衔接好，力度渐强。

B段（22—46小节）转入[#]D羽调式。在黑键上弹奏，手指触键点靠近黑键的边上，手指第一关节要主动。（24—26小节）纯四度叠置的中国化和声，模仿锣鼓的敲击，控制好手指触键力度，不要弹的过硬、过砸。力度记号由f到p。（27—30小节）右手伴奏仍延续前面的音型，左手旋律进入，加入新的音乐材料，旋律由激动、活跃的转成如歌的、柔和的。（30—34小节）旋律转到右手，左手伴奏音型变成琶音，黑键上弹奏琶音较难，弹奏时五个手指要独立支撑，手臂、手腕要放松，把力量放下来。注意音乐的进行要连贯。这一主题的出现，给人们以耳目一新的感觉，人们由热烈地舞蹈转入优美的歌唱。

演奏者要用心歌唱旋律，乐句间要注意呼吸。（35—46 小节）转入 D 羽调式。稍慢，较安静，（35—37 小节）这四小节的渐强和渐弱的音乐表情要做好，37 小节两个琶音的弹奏，一个上琶音，一个下琶音。

（39—46 小节）活跃的，音乐情绪稍激动，力度渐强，从第 43 小节开始左右手三度的十六分音符，逐渐上行，越来越激烈。第 45 小节着重的，低八度弹奏，要把声音弹的浑厚一些，表现了慷慨激昂的情绪和坚强的意志力。

A1 段（47—64 小节）A 段主题高八度再现。（51—54 小节）两小节在和声色彩上形成对比，这种色彩上的对置，表现了一种内心的冲突。第 60 小节左手琶音层层递进，右手由十六分音符到三连音再到八分音符，逐步拉宽，音乐情绪逐渐宽广，这是一个高潮。（63—64 小节）慢些，威武雄壮的。用 *ff* 的力度果断有力地演奏，情绪更高涨，表现了坚韧不拔的毅力和激动的情绪。演奏时手指下键要深，抓住和弦，声音要丰满，并且要突出旋律音，而且要连贯。

参见谱例 5：（49—54 小节）

B1 段（65—68 小节）第 65 小节突然变弱，音乐安静。四小节的

单音旋律，与前两小节的和弦形成对比，显得清新而自然。这四小节左右手的旋律相差五度，右手在 A 商调式，左手在 D 商调式，形成双调性。两条旋律线要非常连贯，弹出优美、歌唱般的声音。

A 段（69—77 小节）再现 A 段。

B1 段（78—100 小节）转入^{*}G 商调式。（78—90 小节）是对 B 段主题的变化再现。从第 91 小节转回 D 羽调式。

A1 段（101—124 小节）变化再现，注意在大乐句中做出小连线。结尾逐渐变宽广，威武雄壮的。音乐掀起了高涨、热情洋溢的气氛。最后一小节，音乐情绪突然活跃的，转入低音谱号，小二度的上行和四度音程的音响效果，给人以出人意料感，令人回味。弹奏者以兴奋、高涨的情绪结束第一乐章。

第二节、第二乐章

（一）、曲式分析

全曲是单三部曲式：A 羽调式。乐曲简单、纯朴、短小，具有浓郁的民族风格。

引子：（1—2 小节）为两小节。

第一段：（3—46 小节）是无再现的二段式。

a（3—26 小节）围绕 1a 音展开，持续的单音旋律朴素、纯朴，伴奏音型简单。持续保持以 A 为主音的羽调式。

b（27—46 小节）右手八度旋律线条，继续保持安静、平和的音乐情绪。

第二段：（47—72 小节）是无再现的二段式。

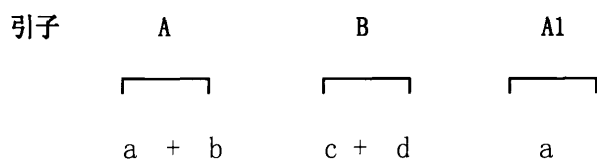
c (47—58 小节) 音乐展开, 由以 la 音为中心音转入到以 re 音为中心音的旋律。装饰音的加入, 使音乐显得密集。

d (59—72 小节) 又转回以 la 音为主音的羽调式。左手是持续的 la 音, 右手是连续的十六分音符下行, 连贯的、安静的。

第三段: (73—82 小节) 再现第一段。左手伴奏部分在低音区呈现, 力度渐弱至 pp, 右手旋律在高音区结束, 令人回味。

曲式图如下:

单三部曲式



节 拍: 2/4

小 节 数: 2 24 20 12 14 10

起止小节: (1—2) (3—26) (27—46) (47—58) (59—72) (73—82)

调 式: A 羽

(二)、 主要技术课题及弹奏法

1. 装饰音

这一乐章运用了许多倚音, 在乐曲中的倚音要弹得柔和, 旋律感强些。弹奏倚音要清楚、轻巧, 小音符一带而过, 重力全放在主音符上, 就像是和主音同时弹出来一样。手指要独立, 不能在琴键上滑动, 弹奏时手腕、手臂放松, 力度要轻, 把倚音灵巧、圆滑自然地融化到旋律中去。

参见谱例 6 : (46—50 小节)



2. 八度

此乐章B段用八度弹奏主题旋律，演奏中要注意手指、手腕、手臂配合好。手指、掌关节有力地支撑，自如地运用手腕，要注意贴键弹奏，尽量延长音的时值，充分保持气息的连贯，做到声音均匀，音色统一，音乐连贯。

参见谱例 7：（35—40 小节）



3. 踏板

为了使旋律连贯、歌唱性及和声进行的平稳，需要灵活运用切分踏板，适应音乐的变化。在第 61—72 小节，为表现一种安静、柔和的音色变化，踩右踏板同时可以踩下左踏板，用于减小音量，达到更佳的效果。

参见谱例 8：（61—64 小节）



(三)、演奏特征及教学要点

第二乐章是行板，在速度上与前后两个乐章形成对比，音乐的纯朴、平和，表现了一种对美好生活的向往和期盼。从第一乐章欢歌乐舞的狂欢场景中，过渡到这个乐章平静地音乐中，表现一种平静地心情和对新生活的想象。整个乐章作曲家只用了五个音，并大量的运用了单音旋律，音乐简洁而朴素。

乐曲开始部分以左手伴奏八小节一乐句重复出现，弹奏时要注意力度层次的变化，附点音符和装饰音的弹奏，节拍要准确。第二主题以右手八度旋律出现，弹奏八度掌关节要支撑好，旋律线条要弹奏的优美。左手伴奏的十六分音符要注意音乐的连贯性，触键要干净，而且一定注意控制好力度，保持很轻柔。第三段再现第一段，以较弱的力度来弹奏，音乐逐渐消失在高音区，令人回味。

下面分段讲解：

引子（2小节）行板，音乐安静、平和。

第一段（3—46小节）右手主题进入。（3—28小节）乐曲围绕1a这个音展开，左手附点的弹奏不要太尖锐，要弹的柔和些，平稳

些。(3—8 小节) 双手都在 la 音上弹奏, 并不断的变换节奏。(9—16 小节) 左手伴奏是对前八小节的重复弹奏, 在演奏力度上要弹出层次。

(29—46 小节) 第二主题进入, 右手旋律八度奏出。弹奏时, 身心要放松, 把握好旋律的韵味, 内心要有歌唱感。(35—46 小节) 安静的, 左手要弹的连贯、柔和, 一定不要硬, 要非常连, 注意力量转移, 手臂、手腕要有良好地柔韧性。

第二段(47—72 小节) 乐曲展开, 围绕 re 音为中心音, 仍持续保持 A 羽调式。装饰音要弹清楚, 双手对齐。(59—72 小节) 以 pp 的力度演奏, 逐渐渐弱, 左手伴奏 la 音保持十二小节, 右手十六分音符下行, 要连贯, 注意大连线, 手腕的动作要像弦乐小提琴的运弓, 强调音乐长线条的歌唱, 气息悠长, 音乐的走向自然而圆滑。

第三段(72—82 小节) 再现第一段, 低音谱号演奏, 音色低沉, 力度记号要求弱奏, 演奏时手掌抓紧, 用指尖有控制的触键, 音色要干净、清新。乐曲以 A 羽调式主和弦的琶音, 在高音区非常优美安静地结束了此乐章。

第三节、第三乐章

(一)、曲式分析

全曲为回旋曲式结构: 活泼的、快板 2/4 多调性

此曲分为七个部分。前 32 小节是反复出现的叠部; 接着的 32 小节是第一插部; 然后又是 12 小节的叠部; 再是 35 小节的第二插部; 最后是 12 小节的叠部和 48 小节的第三插部; 结尾又出现了 25 小节

的叠部。

全曲的七个部分交替循环，由叠部起始并垫尾，强调突出了叠部的主题，整体结构既有所对比，又保持统一。

引子：（1—4 小节）在钢琴上模仿民间秧歌歌舞的节奏。

叠部：（5—36 小节）主题欢快、明朗，秧歌舞蹈节奏动感十足。展现一种狂欢的舞蹈场景。 $\flat B$ 宫调式。

第一插部：（37—68 小节）转入 $\flat E$ 宫调式。织体和节奏上有了变化，节奏放宽，气息拉长，出现一段清新、优美的旋律。（55—68 小节）转回 $\flat B$ 宫调式，一段旋律的模进进行。其左手旋律的抒情性和歌唱性，使得该插部与叠部形成对比。右手伴奏部分的琶音，形成和声的色彩层。

叠部 1：（69—80 小节）叠部的再现。

第二插部：（81—115 小节）又出现新的织体和节奏，织体变成左右手的交替弹奏，力度也是强、弱的对比变化。

叠部 2：（116—127 小节）叠部的变化再现。双手音区拉宽，右手在高音区弹奏，左手在低音区弹奏，以 $\flat G$ 为主音的调性。

第三插部：（128—175 小节）转入 F 宫调式。速度上稍慢些，左手的伴奏音型，给人以摇摆感。

叠部：（176—200 小节）叠部再现。回到 $\flat B$ 宫调式。由叠部起始，叠部垫尾。

曲式图如下：

回旋曲式

引子 A + B + A1 + C + A2 + D + A

节 拍： 2/4

小 节 数： 4 32 32 12 35 12 48 25

起止小节： (1—4) (5—36) (37—68) (69—80) (81—115) (116—127) (128—175) (176—200)

调 式： $\flat B$ 宫 $\flat E$ 宫 $\flat B$ 宫 F 宫 $\flat B$ 宫

(二)、主要技术课题及弹奏法

1. 逆琶音

第三乐章的第一插部，音乐情绪变成抒情如歌的，右手伴奏部分也变成逆琶音。逆琶音是由高到低依次奏出的琶音，在弹奏时把每一个音都要清楚的弹出来，有流动感。要注意手腕由右到左的横向运动和手指力量平稳的转移，奏出连贯而流畅的声音，把和声感表现出来。

参见谱例 9：(43—47 小节)



2. 力度

在这一乐章，力度的变化比较大，乐曲一开始就是一个由 f — mf — mp — p — mp 的力度变化，弹奏中需要表现出力度的变化。乐曲中每一次叠部主题的出现，对力度的要求也不同，弹奏时强弱对比要鲜明，

渐强渐弱幅度要到位，弹奏出层次感。

参见谱例 10：（1—11 小节）

RONDO
Allegro vivace *lento*



3. 踏板

为了加强舞蹈节奏重音，使音乐生动活泼，在强拍处使用同音踏板，又称节奏踏板。明显的增强音量，使声音产生浑厚的共鸣。踏板的设计运用，必须根据音乐内容的需要，少而精地使用踏板，要细致灵活，用敏锐的听觉调整音乐的变化。

（三）、演奏特征及教学要点

由于第三乐章是以大秧歌为素材创作而成，进一步了解大秧歌的风格特征是弹好这个乐章的关键。秧歌是中国北方最具代表性的民间舞种之一，既有表演性的，也有自娱性的，深受老百姓的喜爱。在民间，对秧歌的称谓分为两种：踩跷表演的称为“高跷秧歌”，不踩跷表演的称为“地秧歌”。近代所称的“秧歌”大多指“地秧歌”。大秧歌一般以秧歌舞队为主要形态，在锣鼓、唢呐等吹打乐器的伴奏下

尽情舞蹈。由于大秧歌的节奏感强，节奏变化多样性，演奏时应注意伴奏部分的弹性和节拍的韵律，并保持速度的相对稳定。手腕保持弹性，力量贯穿到指尖，注意力度上的起伏变化，控制好手指触键力量，切勿过硬、过砸。

音乐响起，展现在我们面前的是一个欢快的狂欢节场景，人们身穿节日的盛装欢聚在一起，欢歌跃舞。引子部分力度记号由强到弱，叠部的主题在欢快的节奏中，由右手奏出轻快的旋律，节奏强起强收，旋律由小连音和跳音构成，触键点在指尖第一关节靠近指甲的部位，注意音色和力度上的变化。第一插部左手奏出如歌的旋律，曲调与第一乐章的B段主题遥相呼应。右手逆琶音作为伴奏部分出现，弹奏时掌关节支撑好，注意和声的变化，随着左手的旋律起伏变化。第二插部双手交替弹奏，就像两个嬉戏玩耍的人在一问一答，演奏时要准确地衔接双手，把握节奏的动力性。第三插部速度上稍慢些，右手旋律要饱满而威武的。

下面分段讲解：

乐曲由四小节伴奏音型的引子开始（1—4小节），左手富于动感的节奏型要弹奏的轻巧，力度由 $f-mf-mp-p$ 进行，要弹出渐弱的变化，节奏律动为强、弱，为了表现音乐的律动性，强拍不要过重，要有弹性。

叠部（5—36小节）右手主题进入（5—18小节）——活跃的。 bB 宫调式，有几分舞蹈性，曲调明朗。乐曲性质热烈欢快，作曲家通过明快有力的节奏，表现出锣鼓喧天的热烈场面。乐曲不规则的连、跳

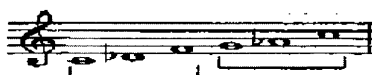
区别，使音乐显得生动活泼、动感十足。左手伴奏部分延续引子的伴奏音型，持续保持节奏的律动感，由四度双音加单音的半分解和弦构成。演奏时，要注意左手伴奏的弹性和节拍的韵律，控制好速度。右手强调小连音和跳音的正确奏法，清晰干脆地触键，手腕富于弹性，手指触键力量不要太硬。把握住音乐力度上的变化，强弱对比要鲜明。

（19—36 小节）是主题低八度的重复，左手伴奏变成五度的旋律音程，音乐持续保持动感。踏板在每小节的重拍踩下去，第二拍抬起来。

第一插部（37—68 小节）左手主题进入——抒情的。转入 $\flat E$ 宫调式。如歌的旋律，在演奏过程中强调呼吸和分句，内心要有歌唱感。主题再现第一乐章 B 段的主题，由两小节一乐句变成八小节一乐句，音乐拉宽，伴奏音型变成逆琶音，弹奏时强调每一组最上方的旋律音。右踏板的使用，根据右手和声进行，采用切分踏板。（55—68 小节）转回 $\flat B$ 宫调式。（53—56 小节）4 小节的颤音，使旋律有收拢的感，手指弹奏要清晰。第 67 小节处标有渐慢、渐弱的力度记号，可在第 65 小节处提前做准备。

叠部1（69—80小节）——乡土风味的。主题的又一次出现，音乐在色彩上有所变化。（69—71小节）旋律中采用了日本的都节四度三音列的音阶结构。“都节调式音阶”是由小二度加大三度构成四度关系和两个四度三音列叠加构成。第69小节调式音“ $D-\flat E-G$ ”和第71小节调式音“ $A-\flat B-D$ ”都是小二度加大三度构成的四度关系，是日本传统的音乐风格。从江文也的特殊人生经历来看，日本的文化、传统音乐以及生活都对他产生着潜移默化的影响。“他从生活方式到思维

方式，从语言到文字，都与日本本土上的人无太大差别，音乐创作思维更与日本作曲家有千丝万缕的联系。”*所以在这一乐句中自然出现了日本音乐的素材。但音乐更加热烈，在音乐情感上，层层递进。参见谱例 11：都节调式音阶



第二插部(81—115小节)出现新的音乐语言——嬉戏的。(81—88小节)两小节一句的重复出现，左右手交替弹奏。(95—98小节)转入低音谱号，力度突然变成 mp，4小节的连接句要渐强，引出下一句。双手都是五度音程的交替进行。在钢琴上模仿民间锣鼓的节奏。

(103—110小节)两小节一句的强弱对比要突出。

叠部2(116—127小节)又一次的再现第一主题，运用了都节调式音阶，“旋律往往是随音乐家的乐思逐渐地自由展开。……往往在比较单一性格的主题材料基础上，通过音调的细致变化，音色的微妙差异渐次伸展开来。”*再次出现日本传统音乐的素材。右手旋律高八度弹奏，左手旋律低八度弹奏，双手距离隔着五个八度。左手伴奏的浑厚和右手旋律的明亮，形成鲜明地对比。音乐情绪继续高涨，情绪热烈。

第三插部(128—175小节)新的音乐素材——威武的。转入F宫调式。(134—165小节)左手伴奏部分每一小节的第一拍都是F—f

*梁茂春、江小韵 《论江文也》 中央音乐学院学报出版 2000.12.

*俞人豪、陈自明 《东方音乐文化》 人民音乐出版社 1995.11.

的八度旋律音程，给人以一种摇摆的感觉，像是踩着高跷的秧歌舞。

（166—171 小节）双手跳音弹奏的要轻巧。

叠部（176—200 小节）转回^bB 宫调式。力度记号由全曲最弱的 pp 开始，逐渐到 f。音乐达到全曲的高潮，音乐辉煌。弹奏时，内心要激动、兴奋，与音乐情绪保持一致。踏板踩法根据低音一拍一换。

（188—189 小节）音乐开始拉宽。（190—200 小节）由高音谱号变成低音谱号，这一段左手伴奏部分远距离的跳动，重拍音要弹奏准确，节奏强劲，营造出欢腾、喜悦的音乐气氛。要求演奏者调动情绪，冲向音乐的高点，在强力度的弹奏音响中，将人们带入欢歌跃舞热烈的狂欢场景，表现人们的喜悦心情。左手结束音落在大字一组的 F 音上，音区较低，声音浑厚、结实，再加上 sf 的力度记号，使乐曲以震撼人心的力量，热烈激动的情绪，辉煌的音响结束全曲。整部作品结构完整，包含了丰富的艺术内涵。

第四章 结 论

通过对《第四钢琴奏鸣曲—狂欢日》的分析，我们了解到，江文也先生把中国五声调性和西方现代作曲技法相结合，创作出具有民族风格的钢琴曲。在这部钢琴作品中，他以传统的调式、音阶为基础，吸收中国传统音乐的素材进行创作，如民歌、民间歌舞的节奏，写作手法简练，创作出特点鲜明，独具个性的音乐。江文也先生在这部作品中，通过不同的钢琴织体、不同的音区和多层次的音响组合，表现出乐曲的不同情绪。

这部《第四钢琴奏鸣曲—狂欢日》在教学中更具实践价值：

一、在这部作品中，他运用了中国传统音乐的素材，加上独特的创作手法，使该作品具有浓郁的民族风格和现代气息，相信对训练学生准确的把握中国近现代风格钢琴作品的演奏，有着积极的意义。

二、这部作品旋律优美动听，和声色彩丰富，织体富于变化，音乐语汇丰富多彩，音乐形象鲜明。通过对它的学习，可以培养和展示学生的乐感，训练对中国近现代作品的听辨能力，提高音乐想象力和学生的学习兴趣。

三、在这部作品中，从演奏技巧上，融合了多种钢琴演奏技巧，采用了同一主题在不同音区、不同调式、不同力度和不同情绪的变换，对训练提高手指的触键技巧起着积极的作用。在音乐创作上，采用了多种调式变换、交替调式和双调式的创作手法，使之具有丰富的音乐性。在教学上，音乐性与技巧性紧密地结合，能够增强学习效果。

江文也的钢琴创作处在我国钢琴音乐文化的开拓和发展时期，他

的钢琴作品丰富了我国钢琴音乐创作的风格，同时也在特定的时期里体现了我国钢琴音乐创作的发展水平。从他的作品中可以看到他乐观、不屈的精神，他的这种精神更代表了一个民族的探索的精神。在教学中，有针对性地选择这部作品，对丰富音乐表达能力和提高学习兴趣，掌握多种演奏技巧，特别是对于中国钢琴作品的演奏及风格的把握，相信都会起到积极的作用。