

中文摘要

二十世纪是中国钢琴音乐从萌芽到发展的一个重要时期,在这一百年中,中国经历了社会制度的变革,内外的战争以及新中国成立以后物质资源匮乏的穷困时期,钢琴艺术在这样一个动荡的年代中成长可谓是阻力重重,但是满怀爱国之情的音乐工作者们并没有畏惧困苦,他们积极接受、勇于尝试外来艺术文化,试图通过传播音乐来唤起民众对自由,平等,和平以及对幸福生活的向往与追求。因而在这一时期,无论是音乐理论还是具体的音乐作品,无论是参与音乐艺术活动的个人还是机构与团体,都如雨后春笋般出现在祖国大地上。本文所研究的黎英海先生本人及他的作品与理论正是中国钢琴音乐史中具有代表性的一篇。

黎英海先生(1927—2007)是一位研究与实践并行的音乐家,他一生致力于中国民族音乐理论研究和民族音乐创作。在他早年的教学工作中,他把民族和声理论作为和声课的重要一部分讲解,这不仅在当时,即便是在现今的音乐教学中也是非常先进的理念。久而久之,他逐渐探索出一套关于汉族调式和声的理论,并且将其整理出版,这就是日后的《汉族调式及其和声》,这本书至今仍是钢琴作品写作的理论典范。在和声课教学与理论研究的过程中,他注重实践与理论相结合,不断将民族和声理论运用与实际作品中,特别是在为中国的传统民歌配和声方面,他更是进行了大量的实践。日后,在一些专业钢琴教师的建议之下,他以汉族民歌为主,整理出50首小曲出版,这便是正文中将要探究的《民歌钢琴小曲50首》。这50首作品结构短小,基本上是在原有素材的基础上进行织体写作,没有做任何动力性发展,因此它是易于弹奏的。除此之外,黎英海先生在音乐创作的其他方面也有涉及,如声乐作品:《太阳出来喜洋洋》、《献给老师的歌》、《千里草原把身翻》以及《春晓——黎英海歌曲选》;钢琴作品:《五声音调钢琴指法练习》、《阳关三叠》、《夕阳箫鼓》、组曲《杂技速写》和《记住祖母的话》等;电影音乐:《海囚》、《聂耳》、《伟大的起点》等。

本文的研究对象《民歌钢琴小曲50首》是黎英海先生早期的作品,也是中国钢琴音乐初期的优秀作品。这本作品集的价值不仅在于它通过钢琴这一西洋乐器来弘扬中国民歌瑰宝,更在于它将民歌作为探索民族和声的突破口,整理出一套中国特色的和声编配法,这对于中国钢琴改编曲来说具有方法论的指导意义。本文旨在将这本作品集作为研究的重点,从作品选材、民族调式、和声、节奏以及演奏分析等方面论述,从而进一步的领悟黎英海先生的民族音乐理论和作品的艺术成就。

关键词: 黎英海; 民歌; 钢琴小品; 演奏分析; 艺术价值

引言

钢琴是一件十分典型的西洋乐器，不论它的乐器构造还是演奏方式都深深地打上了西方大小调音乐体系的烙印。那么直接将我国传统音乐作品移植在钢琴上演奏必然有一定障碍，如何克服乐器本身的弊端？如何尽可能发挥钢琴本身的优势？如何将中国民族音乐尽善尽美的与钢琴艺术融为一体？这是每一位中国的钢琴家、作曲家不断钻研的课题。黎英海先生正是这众多优秀音乐人士中有着杰出贡献的一位，他的独到之处在于将民族音乐理论研究与民族音乐创作实践合二为一，他所研究整理的汉族调式和声理论至今仍然备受推崇，是每一个民族音乐理论学习者的必备书籍，同时他也为后人留下了优秀的音乐作品。

我在幼年的钢琴学习过程中就开始接触黎英海先生的作品，最早的是组曲《记住祖母的话》^①中的第四首《庆翻身》，当时这首作品被收录在《中国钢琴名曲曲库》^②中。这首作品结构短小，乐句精炼，作者采用了西方音乐惯用的回旋曲式结构，无论是主部主题，还是插部主题，处处都洋溢着解放后人民翻身做主人的喜悦之情。音乐语言选材于脍炙人口的民间曲调，正是这种源自本民族的音乐素材顿时唤起了我内心的归属感，萌发出对这首作品由衷的喜爱。作为一首钢琴曲，它的织体写作易于弹奏，被多部考级教材选为四级考试乐曲。随后我又试着弹奏过黎英海先生的另一首作品《阳关三叠》^③，但由于当时年龄较小，对于传统音乐又不甚了解，因而觉得这种古曲改编的钢琴作品晦涩难懂，没有《庆翻身》那样容易打动我，但事实上正是这首作品潜移默化的引导我日后对古琴音乐做更多的了解。在大学本科期间，学院要求弹奏一定数量中国钢琴作品，而这也是我们专业课学习的一项重点内容。在主课老师的建议下，我再次选择了黎英海先生的作品——《夕阳箫鼓》^④。相对于儿时的钢琴学习，此时的我已经有了较成熟的理解能力，钢琴弹奏技术也随着年龄的增长和更加专

^① 《记住祖母的话》：是黎英海先生于1974年创作的一套钢琴组曲，整套组曲有四首小曲组成，分别为《忆苦难》、《盼红军》、《庆翻身》、《向前走》。

^② 《中国钢琴名曲曲库》：时代文艺出版社出版，主编 魏廷格 李明俊 许民。

^③ 《阳关三叠》：又名《渭城曲》、《阳关曲》，为中国十大古琴名曲之一，收录于清代张鹤编订的《琴学入门》，此处指黎英海先生于1978年改编而成的钢琴曲《阳关三叠》。

^④ 《夕阳箫鼓》：又名《春江花月夜》，原是一首琵琶独奏曲，此处指黎英海先生与1975年改编而成的一首钢琴独奏曲。

业的训练而有所提高，其他理论课程的学习也为我建立起较全面的音乐知识体系，在此基础上我怀着对民族音乐的热爱与对黎英海先生的崇敬之情完成了这首作品，并将其作为毕业音乐会的一首小品表演。在研究生阶段，我的导师在钢琴音乐本土化这一研究方向上颇有建树，因而在跟随导师的学习过程中，我有了更多的机会对民族音乐进行深入了解和探究，这时我心中便酝酿着要以黎英海先生和他的钢琴音乐作品为研究对象来做一篇论文。在随后的这个学期我又一次弹奏了《阳关三叠》，旧时那种晦涩难懂之感不复存在，有的反而是对淡雅古朴传统音乐的向往。这种喜爱之情促使我不断地在这个方向上学习：搜集整理了所有关于黎英海及其作品的资料，阅读了所有黎英海出版的书籍（包括所有出版的作品集），并且涉猎黎英海的大部分钢琴作品。

在这一年的文献阅读与学习过程中，我充分认识到黎英海先生是一位理论与实践并行的音乐家，他始终以传承与发展民族音乐为己任，着力探索并完善民族和声这一新的学术领域，最终出版《汉族调式及其和声》这一论著。黎先生的所有理论成果并非简单地将旧的理论延伸与重新构架，他注重实践的重要性，不断将一些传统民歌小曲拿来和声编配的练习，久而久之，他累积了很多这样的小作品。这些小曲原本就是汉族各地区极具代表性的民歌，加之考究的和声编配与织体写作，使之更具可听性。在许多专业的钢琴教师的建议之下，黎先生从这些小作品中精选 50 首出版，这就是现在我们见到的《民歌钢琴小曲 50 首》。这部作品集作为我国早年的和声研究与理论教学的成果，是一部具有里程碑意义的文献。

为了全面了解和把握与课题相关学术现状，我首先以黎英海先生的音乐作品、音乐理论以及黎先生自己记录的一些对于音乐问题的看法、态度等文字性论述为着手点，例如：黎英海《汉族调式及其和声（修订版）》，上海音乐出版社，2001（04）；黎英海，《中国五声性调式和声的理论与方法》序[J]，人民音乐，2004，(10)；黎英海，请不要说传统乐曲“老掉牙”——听成都民族乐团音乐会有感[J]，人民音乐，1985，(11)；黎英海，关于“宫、商、角、徵、羽”[J]，人民音乐，1983，(02)。在他留下的诸多文字性学术成果中，除了《汉族调式及其和声》独立出版外，大部分被收录在由上海音乐出版社出版的黎英海文集《继承与求索》中。事实上“继承”“求索”正是黎英海先生研究音乐所秉持的态度，继承一切中国传统文化精髓，同时又兼容并蓄的对待西方音乐理念，在结合中寻求创新，

在创新中发展壮大着中国民族音乐。黎先生的钢琴音乐作品亦是如此，无论是《阳关三叠》之类的古曲改编，还是《盼红军》、《庆翻身》这样的赞歌，都是中国传统音乐思想和民族音乐气质的综合诠释，甚至连较为简单的儿童钢琴作品《动物园组曲》中都饱含着民族音乐的意蕴。

后人对黎英海先生的音乐作品和理论的研究成果也是相当丰富的，其中有着突出成就的有：中国著名作曲家、音乐教育家樊祖荫先生，他曾多年跟随黎英海先生学习作曲，在对待传统音乐文化和西方音乐理论的态度上秉承了黎先生继承与求索的理念，他在《黎英海先生，我永远的恩师》[J]. 中国音乐，2007，(02)一文中更是真挚的将黎先生唤作亲人，他对五声调式和声最初的学习便是在黎英海先生的指导下进行的，沿着黎先生的音乐理论架构，他在学术研究后期对该领域做出了更加深入的研究，例如《中国民间多声部音乐中的特点》，星海音乐学院学报，2001（02、03）；《一部有利于弹奏五声性音调作品的钢琴指法练习教程——黎英海〈五声音调钢琴指法练习〉评介》，2002（11）；在音乐作品方面，他的儿童钢琴曲集《中国各民族民歌56首》（人民音乐出版社2000年出版），更是与黎英海《民歌钢琴小曲50首》的创作思路一脉相承，将中华民族的优秀民歌作品改编成孩子们喜闻乐见的钢琴小曲，充实了中国儿童钢琴教材。对黎英海作品分析研究方面做出突出成果的还有华南师范大学音乐学院的郭和初教授，他在《黎英海〈移宫变奏曲〉的独特性及其创作手法分析》[J]. 黄钟（中国·武汉音乐学院学报），2002，(04)，一文中总结了黎英海先生用“移宫犯调”的思路写作变奏曲的各种创新之处，这更有利于后人在写作中国钢琴作品时借鉴黎先生的思路与手法。安徽师范大学音乐学院的王安潮教授则将黎英海先生的学术成果做了一个全面总结与分析，《继承发展民族音乐的精华——黎英海学术成果之研究》[J]. 中国音乐，2007，(02)，它帮助我以综合的视角来认识黎先生的音乐作品、理论以及思想。

在诸多学术成果中，有相当一部分研究内容集中在黎英海先生艺术成就的总述和对特定的几首作品的研究，例如《唐诗三首》、《夕阳箫鼓》、《阳关三叠》等，这些文章的内容、观点、论述方式、引证文献以及发表刊物都是质量较高的。与之相反的是黎英海先生其余的一些作品在理论研究层面可以说无人问津。

本文的主要研究对象《民歌钢琴小曲50首》也基本属于相关资料匮乏的状况，在仅有的四篇文献中，两篇是在总述黎英海的音乐创作中略有提及：一篇是胡自强的《略论黎英海在钢琴音乐创作上的探索》，西北大学学报1992（03），

文中作者简要介绍了《民歌钢琴小曲 50 首》的创作目的以及和声特点，并充分肯定了黎先生这部作品的意义，胡自强先生认为，当今的音乐创作者之所以能很好的处理“调式和声配置”与“乐曲意义表现”两者的关系，正是由于像黎英海先生这样的前辈们不断探索从而打下了良好的理论基础；另一篇是王安潮先生的《继承发展民族音乐的精华——黎英海学术成果之研究》[J]. 中国音乐, 2007, (02), 在该文献中作者为全面论证黎英海音乐创作的风格而选了两首《民歌钢琴小曲 50 首》中的作品《山歌》略加简要介绍；另外两篇是纯粹以《民歌钢琴小曲 50 首》为研究对象的，罗仕艺，《在传统中寻求民族的和声语言——黎英海〈钢琴小品 50 首〉的和声特色》，贵州大学学报艺术版，2007（04）；李芹《黎英海〈钢琴小品 50 首〉的民族化特色》，由于篇幅有限，也仅仅提到其中的几首作品或者几个特征，并且内容有较多相似之处，综合起来依然不足以涵盖整部作品集的艺术价值。而民歌正是黎英海先生音乐写作的一个重要起点，也是他理论成果的实践对象，因而对于这部作品集的深入剖析，是研究黎英海先生艺术成就中不可或缺的一部分。我将怀着对黎英海先生的崇敬之情，尽最大努力将这部作品的艺术魅力用文字展现出来，希望能使这部作品得到越来越多的关注，为弘扬民族音乐进自己的绵薄之力。

第一章 黎英海先生的民族音乐道路

黎英海（1927-2007）是中国近现代音乐史上一位重要的音乐教育家、作曲家，他一生致力于传承与弘扬中国民族音乐，并有着丰硕的成果。他所研究音乐理论是以中国传统五声调式为切入点而展开的；他的各种音乐作品也是将民族音乐的审美标准贯穿始终的；他的艺术思想中饱含着对本民族文化强烈的归属感与自豪感。

1.1 音乐氛围的孕育

风景秀丽的千年古县——四川富顺是黎英海先生的出生与成长之地。黎先生旧时的生活条件异常艰苦，但懂得苦中作乐的黎英海一家是一个非专业却又热情极高的音乐家庭。他的父亲是一位川剧爱好者，母亲和姐姐又擅长演唱当地民歌，幼小的黎英海对民族音乐耳闻目染，内心自然而然埋下了这枚艺术的种子。虽然对知识充满渴望，但贫困的家庭状况使他不能自由选择心仪的学校，免费的师范学院便成他的最佳选择。为了接受更好的教育，十四岁的黎英海步行九十里来到泸州考进川南师范，在这里他遇到了带他“进入音乐殿堂”的人——王立三老师。^①王老师不仅在生活上给予他关心与资助，在看到黎英海过人的音乐天赋后，更是给他吃了很多学习上的“偏饭”。在王老师的鼓励与经济帮助下，黎英海考上了重庆青木关国立音专^②，从此踏上了专业的音乐学习之路。

1.2 专业的音乐道路

“三次踏入音乐之门”

黎英海先生自称他一生有过三次音乐入门经历，头一次是来自家庭的熏陶，使他入了川剧与民歌之门，第二次，便是在重庆青木关国立音专。1943年，一曲《嘉陵江上》让年轻的黎英海进入了青木关国立音专声乐系，学习了一年声乐与二胡之后，他将专业方向转到钢琴与作曲。专业而科学的西方音乐理论让黎英海耳目一新，他甚至一度认为这才是真正的音乐，从而产生了轻视川剧与民歌的态度，这次便是他自己所说的入了西方音乐之门。抗战胜利后，学校从重庆迁回南京，这是黎英海在国立音专学习的第四个年头，几年来专业理论的学习使他的音乐造诣发生了质的飞跃，与此同时他的思想认识也进入了一个更

^① 《他领我走进音乐的殿堂》，黎英海，刊登于1986年4月17日的《四川日报》。

^② 青木关国立音专：1940年11月民国政府教育部在陪都重庆的青木关成立。于1946年暑假随民国政府还都复员南京。

加成熟的阶段，此刻他真正认识到民族音乐的伟大，终于第三次踏入音乐的大门——民族音乐之门。从民歌与戏曲的启蒙到热衷于西方音乐，当他再次钟情于民族音乐时，他是全身心地踏入这一领域，他思考着中国的音乐应该朝着何处发展，如何让更多的人认识到民族音乐的宝贵价值。在这一时期，他不断为传统民歌和中国声乐作品编配伴奏，在这过程中，他发现用西洋的一套作曲技法去给中国的民歌配和声是不合时宜的，而当时中国的音乐理论中并没有真正完整的和声体系存在，这就给编配伴奏工作出了一个难题。学生时期的黎英海就试图从民歌的旋律中去寻找和声，他还经常参加当时著名的音乐组织“山歌社”^①的活动，在与专业音乐人士王震亚、郭乃安等人共同挖掘、整理、推介民歌过程中，黎英海经常与他们交流民族音乐理论知识，这些活动都为他今后研究“汉族调式及其和声”埋下了伏笔。

教学研究与理论探索阶段

解放后，黎英海先生开始了他早期的教学、创作及理论研究工作。在这期间他先后在南京文工团(1949年5月)、湖南音专(1949年12月)、中原大学文艺学院、中南部队艺术学院(1950年-1952年)等地就职。黎英海先生对部队艺术学院有着很深刻的感情，纪律严谨、作风端正部队院校像一座革命的大熔炉，让作为教员的黎英海受到了党培养与关怀。他当时年龄较小，比许多学生都要年轻，这使得他在工作上不敢有丝毫的懈怠。他教授歌曲写作课，常常以民歌和革命歌曲作为范例讲解，颇受学生的欢迎。在部艺的后期，他本着交流探讨的态度第一次在课堂上讲述民族调式和声，这又一次引起了学员们的极大兴趣。可以说这是他今后的民族调式和声理论奠定基础的阶段。

1952年8月，黎英海先生调任上海音乐学院，当时的院长是作曲家贺绿汀^②先生，他非常重视民族音乐，并将民族音乐理论作为科研重点，担任民族音乐研究室主任的黎英海先生承担起了学院大量的研究工作。五十年代初，全国各项文化事业蓬勃发展，上海音乐学院也不例外，凝聚了全国最优秀的师资力量与物质资源，这为黎英海先生的学术研究提供了有利的条件，使他有更多机会广泛的接触民间音乐作品。随着科研工作的不断深入，他的研究范围也由民歌

^① 山歌社：中国近现代音乐史上一个重要的音乐团体，1946年成立于青木关国立音专，主要成员有郭乃安、王震亚等人，其社团的主要活动为搜集、整理以民歌为主的传统音乐，同时开展创作与演出。

^② 贺绿汀(1903-1999)，原名贺楷，当代著名音乐家、教育家，湖南邵阳人。

逐渐扩大至民间戏曲，民间器乐以及民间说唱音乐。在上海音乐学院任教的十几年中，黎先生的民族音乐理论体系逐渐成熟，他的两部著作像孪生姐妹一样相继出版问世，这就是理论作品《汉族调式及其和声》与实践作品《民歌钢琴小曲 50 首》。除此之外，他还进行了大量的民歌编配工作，聂耳和冼星海的很多歌曲伴奏都是黎英海先生在这段时间编配的，1957 年上海文艺出版社出版了他所编配的《聂耳、冼星海独唱歌曲选》。这一时期出版的另一部具有影响力的作品是《五声音调钢琴指法练习》，这本书有很大的实际意义，在此之前，大部分钢琴指法练习是针对西方钢琴音乐的，因而用在中国钢琴作品上效果并不是很理想，而黎英海先生的这部钢琴指法练习便应这个需求诞生了。1964 年，国家筹建中国音乐学院，黎英海先生回到北京，担任中国音乐学院作曲系副主任。1973 年黎英海先生又调任中央音乐学院作曲系副主任，在中央音乐学院期间，他依然锲而不舍地对民族音乐进行探索，许多优秀的钢琴作品如《阳光三叠》、《夕阳箫鼓》等都是在这一时期完成的。

1.3 黎英海的音乐创作

1.3.1 黎英海的作品年表

黎英海和他的钢琴作品《民歌钢琴小曲 50 首》

作品类型	创作时间	作品名称	备注
器乐作品	1959 年	《民歌小曲 50 首》	1959 年上海文艺出版社第一次出版名为《民歌小曲五十首》；1994 年上海音乐出版社出版名为《中国民歌钢琴小曲 50 首》；2000 年人民音乐出版社出版名为《民歌钢琴小曲 50 首》。
	1963 年	《五声音调钢琴指法练习》	1963 年上海文艺出版社出版，2002 年人民音乐出版社再版。
	1974 年	钢琴组曲《记住祖母的话》	
	1975 年	大提琴独奏曲《老码头工的回忆》	
	1980 年	钢琴独奏曲《阳光三叠》	《中央音乐学院学报》1980 年第 1 期首次发表。
	1982 年	钢琴独奏曲《夕阳箫鼓》	《中国音乐》1982 年第 1 期首次发表。
	1982 年	管弦乐组曲《海囚》	
	1983 年	《仙鹤行》、《音乐之旅——日本民谣组曲》	《音乐之旅——日本民谣组曲》是为中日民族乐器混合乐队而创作。
	1986 年	钢琴组曲《杂技速写》	
	1986 年	钢琴组曲《动物园组曲》	
	2000 年	钢琴独奏曲《移宫变奏曲》	为 21 世纪中国儿童钢琴曲征集评选活动而创作
声乐作品	1955 年	《民歌独唱曲》	新知识出版社，其中收录了“我们心中燃烧着的希望”、“槐花儿时开”、“百灵鸟，你这美妙的歌手”、“在银色的月光下”、“哦葛丽泰”等创作和改编的独唱曲 12 首，并配有钢琴伴奏。
	1957 年	《洗星海、聂耳独唱歌曲选》	上海音乐出版社，其中收录了“热血歌”、“铁蹄下的歌女”、“黄河颂”等 10 首歌曲，黎英海编著并配伴奏。
	1958 年	《在英雄墓旁》	音乐出版社，韩乐群作词，黎英海作曲。
	1962 年	《我的花儿》	音乐出版社，黎英海改编自新疆哈萨克族民歌，并配伴奏。
	1963 年	《小号手的歌》	上海文艺出版社，陈维博作词，吴克新作曲，黎英海配伴奏。
	1965 年	《在北京的金山上》	音乐出版社，黎英海配伴奏。
	1966 年	童声合唱《我们的一生要像焦叔叔那样跟党走》	音乐出版社，黎英海词曲。
	1974 年	革命歌曲《大庆道路宽又广》	人民音乐出版社，葛工作词 王春恒作曲，黎英海配伴奏。
	1975 年	《歌唱我们的新西藏》	人民音乐出版社
	1978 年	《红梅赞》（歌剧《刘三姐》选曲）	人民音乐出版社，黎英海配伴奏。
1987 年	《春晓——黎英海歌曲选》	人民音乐出版社，其中收录了独唱歌	

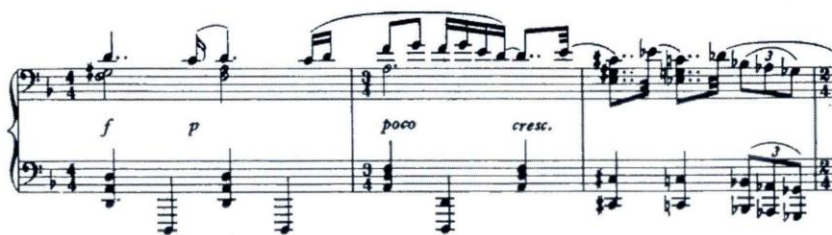
			曲“唐诗三首”，以及“我爱巴山，我爱蜀水”等另外7首独唱曲。
声乐作品	2000年	《枫桥夜泊——诗词歌曲选》	人民音乐出版社，与夫人顾淡如女士合作，其中收录了“春晓”、“枫桥夜泊”等5首独唱曲，“黄鹤楼”重唱曲，“关雎”、“桃夭”、“伐檀”等8首以《诗经》为唱词创作的合唱曲。
	2009年	《黎英海配伴奏独唱歌曲选》	人民音乐出版社，这本作品集收录了黎英海配伴奏的“二月里来”、“江南三月”、“杨白劳”、“新疆姑娘”、“草原之夜”、“长大后我就成了你等”33首独唱作品。
	2009年	《黎英海配钢琴伴奏少年儿童歌曲选》	人民音乐出版社，这本作品集收录了黎英海配伴奏的儿童歌曲“慈母手中线”、“雪花飞”等49首。
电影音乐	1954年	《伟大的起点》	上海电影制片厂，张客导演，黎英海作曲，黄贻钧指挥，上海交响乐队演奏。
	1955年	《闽江橘子红》	上海电影制片厂，张客导演，黎英海作曲并指挥，中央人民广播电台广播乐团演奏。
	1956年	《两个小足球队》	上海电影制片厂，刘琼导演，黎英海作曲，李秉申指挥，上海电影乐团演奏。
	1957年	《球场风波》	上海电影制片厂，毛羽导演，黎英海作曲并指挥，上海电影乐团演奏。
	1959年	《聂耳》	上海海燕电影制片厂，郑君里导演，黎英海与刘福安、葛炎共同作曲，陈传熙指挥，上海人民艺术团上海实验歌剧院共同演奏。
	1976年	《海上明珠》	北京电影制片厂，林扬、王好为导演，黎英海作曲，陈佐湟指挥，中国煤矿文工团合唱，新影乐团演奏。
	1980年	《海囚》	北京电影制片厂，李文化导演，黎英海作曲，姚关荣指挥，北京电影乐团、中央音乐学院合唱队共同演出。
舞蹈音乐	1980年	舞蹈音乐《咏梅》	与夫人顾淡如女士合作。
	1980年	儿童舞蹈音乐《放学路上》	
理论作品	1959年	《汉族调式及其和声》	上海文艺出版社首次出版，2001年上海音乐出版社又再次出版了《汉族调式及其和声（修订版）》。
	1994年	《歌曲即兴伴奏编配法》	人民音乐出版社
	2004年	《继承与求索——黎英海学术论文集》	上海音乐出版社

1.3.2 黎英海作品的艺术特色

1.3.2.1 鲜明的音乐形象

从黎英海作品年表中不难发现他的音乐创作大多数都是标题性的音乐，而每首作品的标题正是其形象思维的集中体现。形象思维是音乐作品的灵魂，它通过音乐的旋律、节奏、速度、力度、调性、音色、唱奏法、多声部、曲式等因素综合起来表现具体的现实生活、思想感情等。^①他创作的歌曲中每一首都有着鲜明的音乐形象，他认为歌曲虽然有唱词来表述音乐内容，但是音乐的形象性也不容忽视，好的歌曲即便脱离了唱词也是一首完整的音乐作品。歌曲音乐所蕴含的形象思维不仅要与唱词吻合，更要挖掘唱词内在的情感，甚至是“潜台词”。^②例如他的歌曲《在英雄墓旁》（谱例 1.1）所寄托的是对烈士的哀思，歌唱旋律中透露着哀怨的情绪，但这还远远不够，在钢琴伴奏中，作者运用了低声部纯八度音程半音下行的音乐写法，使音响效果沉重而饱满，营造了一种凝重的情绪。

谱例 1.1



又如他在儿童钢琴作品《动物园组曲》中对熊猫、长颈鹿、大象、孔雀、小猴儿的描绘。《大象》中作者将全曲的速度定位在行板，十分符合大象缓慢的动作，一个平行五度的旋律进行贯穿全曲，并且小三度向下向上交替进行，将大象沉重而迟缓的脚步描摹的活灵活现。在这里平行五度音型即是音乐形象的直接体现，也是维系全曲风格统一的音乐元素。

谱例 1.2

^① 形象思维对歌曲创作的重要性，《革命歌曲》（人民音乐出版社）1978年第4期。

^② 略谈词曲结合的对立统一关系，《人民音乐》1978年第3期。



1.3.2.2 继承原作风格的改编创作

黎英海先生认为中国钢琴音乐从改编曲起步“是一个很自然，很必然的”过程。虽然他的改编曲数量不多，但在中国钢琴作品中绝对算得上巅峰之作，例如由古曲改编的钢琴曲《阳关三叠》与《夕阳箫鼓》是经久不衰的中国钢琴作品；声乐伴奏《小河淌水》、《嘎哦丽泰》的质量也达到了艺术歌曲的标准。既然是改编曲，那么自作品诞生起就和原作有着千丝万缕的联系，在这千丝万缕的联系中黎先生将风格看得最为重要。风格是艺术作品综合特点的呈现，具体在音乐中可能是曲调元素、调式调性、节奏节拍、对位手法、速度、力度、演奏方式、音乐内涵等等，改编创作者要将这么多的元素延伸到新作品中，又要别出心裁的融入自己的意图，这个度是很难把握的。过多的保留原作，会让改编曲毫无新意，而过于大胆的创新，又时常会产生背离原作之嫌。黎先生曾说“任何一种表现手法的改变都能够影响到风格的某种改变”，在黎英海的音乐观念里，“关系着风格的各种条件中最本质的是音乐本身——音调、节奏等，而其他如语言、音色等等是重要的但是可改变的（除非它实在已经成为某种风格的绝对不可分割的条件），在改变中本质未变而仅是其他因素有所改变，风格仍然是未被根本破坏的。”^①事实如此，在写作钢琴曲《阳关三叠》时，古曲原有的音调和节奏基本未作大的改动，调式上，仍然保留了原曲五声商调式为主，偶有羽调式的特点，风格上也同原作一般充斥着朴素，真挚，而又沉郁的送别情谊。曲成后，作者没有赋予作品新的标题，沿用了《阳关三叠》，这一原标题的保留不仅停留在音乐标题的层面上，更是由于音乐标题中蕴含了作品的曲式结构——“三叠”。其实在黎先生写作钢琴曲《阳关三叠》的时期，原作古琴曲《阳关三叠》并非像现在这样广为流传，这很大程度上是由于古琴音乐本身的发展现状并不乐观：许多影视作品中古琴和古筝区分不清楚，为数不多的一些

^① 引自 黎英海. 关于研究民间多声部音乐的几个问题. 《多声部民歌研究文选》，广西壮族自治区群众艺术馆出版.

佳作在历史长河中艰难的保存下来，却难以推广，音乐理论界甚至有“古琴必然消亡论”等等。黎英海先生在古琴音乐日益暗淡的现状下选择了对其改编创作，无疑是有利于古琴音乐发展与普及的。黎先生虽不曾学习古琴弹奏，但由于家庭因素，他与川派古琴大师顾梅羹先生有着深刻的渊源，顾先生高超的琴技与高尚的琴德都潜移默化的影响着作为晚辈的黎英海。因而在把握原曲故有的风格与内容上黎英海都有着近乎完美的参照物。他的改编工作不仅仅是将原有的减字谱移植在五线谱上，也不只是为单声部的原曲配以适当的和声，他是对一部艺术作品进行创造性的重塑，就像我们的戏曲艺术常常将民间流传的神话故事，英雄事迹搬到舞台上，赋予它另一种艺术生命力一样，这个过程蕴含着艺术家的创造性思维，这便是改编曲的魅力所在。

1.3.2.3 对民族器乐的模仿

黎英海先生曾说：“就乐器而言，钢琴的音色是单一的。但通过不同的演奏法、不同的触键、不同的踏板用法以及音区、音量等方面的对比，完全可以产生不同的音色联想。像弹《夕阳箫鼓》时，演奏者的脑子里应该有笛、箫、琴、箏、琵琶等中国传统民族乐器的音色。”^①从这段话可以看出，黎先生的改编曲某种程度上是能够再现一些民族器乐的音色的。

依然以钢琴曲《阳关三叠》为例。古琴有三种基本的音色：散音、按音和泛音。散音，即弹奏空弦产生的音色，特点是频率较低，音质浑厚，共鸣充分，余音较长。原曲中第一叠主歌部分的骨干音就主要由散音奏出，黎英海先生在写作第一叠时，选取了钢琴上小字组音区来再现散音这种低沉浑厚的效果，并且加之以纯四五度和纯八度来增强共鸣性，与此同时相对延长旋律音的时值，简化伴奏织体以突出旋律音纯净的余音效果。按音，即右手弹拨琴弦的同时左手按弦以调节音高的变化，由于古琴余音绵长，所以右手弹拨一次琴弦后左手按弦滑动可以产生丰富的音高变化，这就是古琴特有的“手走音”。“手走音”浑然天成的连贯性和宛如人声般的余韵是钢琴这种击弦乐器最难模仿的，原曲中第三小节“浥轻尘”的尾音就是由“手走音”奏出的，曲中还有多处旋律的进行是靠手走音完成的，如第四五小节“客舍青青柳色新”一句，如谱例所示：

^① 引自 苏澜深 《探中华之乐 求民族之风——黎英海先生访谈录》。

$\underline{5\cdot6}$ $\underline{1\ 2}$ $2 -$ | $\underline{6\cdot1}$ $\underline{3\ 2}$ | $1\ 2$ $\overset{2}{/}2 -$ | $\underline{5\ 6}$ 5 $\underline{3\ 5}$ $\underline{5\ 3\ 2}$ |
 荀四 五类 达 句五 七六 句达 笛 焚上 焚下 焚上 焚下
 清和 节当 春, 渭城 朝雨 泥 轻 尘, 客 舍 青 青

1 $\underline{2\ 3}$ $\overset{2}{/}5 -$ | $\underline{1\cdot6}$ $\overset{2}{/}6\ 6$ | 5 6 $6 -$ | $\underline{6\cdot1}$ $\underline{3\ 2}$ | $1\ 2$ $\overset{2}{/}2 -$ |
送 笛六 笛五 送四 笛四 达 笛四 句五 七六 句达 笛
 柳 色 新: 劝君 更尽 一 杯 酒, 西 出 阳 关 无 故 人。

黎先生在改编这首作品时，并没有将原曲中手走音所经过的音高逐一写出，而是力求模仿它余韵绵长的音色，在曲中作者用了两种写作手法来达到这种效果，其一是运用钢琴特有的装饰音，其二是运用右手四五指弹奏旋律外声部与内声部同时进行。如谱例所示：

谱例 1.4

The image shows three systems of piano accompaniment for the piece 'Xinlu'. Each system consists of a treble and bass staff. The first system includes dynamic markings like 'mp' and 'pp'. The second system features a 'rit.' (ritardando) marking. The third system includes an 'm.s.' (mezzo-soprano) marking. The score illustrates the use of decorative sounds and simultaneous outer and inner voice parts as described in the text.

这两处都是踩下延音踏板弹奏的，不论是装饰音还是内声部的十六分音符都要求弹奏者削弱其颗粒性而增强连贯性，这些不协和的音程踩在同一个延音踏板中产生出丰富的混响与古琴上手走音的效果十分神似。泛音，音色空灵，淡远，古琴是泛音最多的乐器，因而古琴曲中的旋律进行总少不了泛音的存在。事实上每种乐器都有泛音存在，但在弹拨乐器和一些弦乐器中，在发音体振动时用手指轻按其泛音位置，就会在一定程度上抑制基音的振动，从而使泛音听起来特别明显，许多乐器的演奏中都有类似的泛音弹奏方法。但是由于钢琴是通过琴槌来完成击弦动作的，因而不可能用使用上述技术来弹奏泛音。那么如何再现泛音的效果就需要通过独特的写作手法来实现了。原作中第二叠与第三叠的开始处都使用了泛音，黎先生在写作此处时十分巧妙，他抓住了古琴泛音频率较高，音色空灵淡远的特点，首先选在了钢琴上较高的音区，用纯八度来模仿泛音的纯净与空灵，同时补充以平行四度音做和声烘托，在奏法上外侧较高声部用跳音的奏法弹出短而轻的效果，内侧声部时值饱满音色浑厚更加凸显出高音的灵动与轻盈之感，再加之适度的延音踏板烘托使整个音色效果更加飘渺，至此独具匠心的钢琴“人工泛音”便在黎英海先生的笔下诞生了。如谱例所示：谱例 1.5



《民歌钢琴小曲 50 首》是黎英海先生最早的钢琴改编曲，虽然和之后的作品比起来《民歌钢琴小曲 50 首》仅仅是在和声上做了初步的探索，但从该作品到《阳关三叠》、《夕阳箫鼓》这中间黎先生所走过的道路，正是中国钢琴改编曲这一音乐体裁的成长之路，它充分印证了黎先生所讲的“自然”和“必然”的过程。

总之，黎英海先生学习和探索音乐的一生都是与我国传统音乐与民间音乐息息相关的，不论是他儿时的民族音乐情愫的萌芽还是他之后的每个时期研究

与创作，都没有脱离钢琴音乐本土化，西洋音乐民族化的道路，而他的一生中对音乐所做每一次尝试或设想，每一部创作和理论，都是我们后人学习中国钢琴音乐必不可少的一部教科书。

第二章 黎英海的钢琴作品《民歌钢琴小曲 50 首》

《民歌钢琴小曲 50 首》是黎英海先生早期创作的音乐作品，也是黎先生唯一一部出版的钢琴作品集。它最初是黎英海先生在探索民族和声理论的过程中产生的“副产品”，但这些融合了民族和声技法的民歌一经问世，便释放出鲜活的艺术魅力，受到广大专业音乐人士的认同。这 50 首短小的作品不仅印证了黎先生的学术道路，同时也显现着黎先生早期的音乐创作所蕴含艺术特色。下文我将从作品创作的时代背景与当时的音乐现状、具体作品的音乐素材、调式调性、演奏分析等方面来论述《民歌钢琴小曲 50 首》的艺术价值。

2.1 《民歌钢琴小曲 50 首》的创作背景

1949 年新中国的成立，可以说是在过去的一百年中最值得中国人铭记的大事，从此中国社会的政治、经济、文化等进入了全新的发展阶段，文学艺术也随之迎来了前所未有的春天，《民歌钢琴小曲 50 首》也有幸的诞生于这个光辉的年代。

新中国的成立为中国的艺术文化事业注入了新鲜的血液。为促进各地区各民族文化艺术事业的发展，民族艺术学院相继成立，而原有的旧式教会学校特别是一些接受外来津贴的学校，逐渐不适应新政策，有的甚至无视中国政府，暗地里反对新中国政权，中央将这些教会学校统统接管，其中也包括著名的燕京大学。在学习苏联的大方向下，中央对民国时期高等院校进行了重新分配调整，许多学校进行了重组，文理分科越发明显。与此同时，社会主义意识形态下的文化与习俗向全中国蔓延，甚至是边缘落后的农村也开始了新文化建设。革命歌曲和苏联歌曲广为传唱；旧社会“老爷”、“太太”、“先生”、“小姐”的称呼被充满革命气息的“同志”所取代；许多农村妇女第一次有了自己的名字；入党、参军、当工人是所有年轻人的理想；学识字，学文化成为一件时髦的事情。1956 年，中央政治局会议上正式提出的“百花齐放，百家争鸣”政策更给予了艺术文化事业广阔的发展空间。许多艺术门类都结束了被禁止与停滞的状态，以京剧为代表的中国传统艺术获得了重生，各行业的表演艺术家深入工厂、农村向广大劳动人民传播艺术文化知识，许多艺术家的创作灵感被激发，像郭沫若的《蔡文姬》，老舍的《茶馆》这样的优秀的作品比比皆是。

二十世纪五十年代初期中国的音乐发展状况足可以用一片兴盛来形容。新中国的成立，为千百年来饱经落后政权与体制所压迫的中国亿万劳苦大众带来

了前所未有的和平与民主的生存环境，人们对建设新中国充满热情，每个人的脑海里都浮现着新生活的蓝图。党中央制定的“百花齐放”的文艺政策，给音乐工作者营造出一个民主、自由的艺术氛围。普通群众对各种音乐的向往不在受任何压制，而音乐工作者在艺术创作的主题、题材等方面也有了宽泛的选择。

“歌颂胜利”是这一时期歌曲的主要面貌，歌曲艺术的发展在建国前就有了不小的成就，但是当时歌曲的主题多是抗日、革命题材的，到了五十年代初期，歌颂祖国，鼓舞群众成了歌曲的主要内容。来自解放区的青年作曲家与老一辈作曲家在这方面均有杰出的作品：如王莘的《歌唱祖国》，郑律成的《采伐歌》，贺绿汀的《人民领袖万万岁》。与此同时来自边疆、少数民族的音调越来越受到欢迎，如麦丁编曲的《远方的客人请你留下来》。在歌曲创作领域，这是一个承上启下的时代，这些优秀的歌曲作品延续了革命歌曲斗志昂扬的风格，同时开启了歌颂赞美的优美旋律特点，这些作品至今广为传唱。这里还要提到的是艺术歌曲基本处于停滞与空白状态，直至八十年代才渐渐得到发展。民歌合唱艺术是五十年代音乐领域的一股新型潮流，各地区专业与非专业合唱团体的成立与频繁的演出活动也大大推动了这项艺术的进步，当时比较著名的民歌合唱曲目有《三十里铺》、《新疆好》等。

歌剧艺术在我国起步较晚，并且最初还明显带有秧歌剧^①的风格，创作完成于抗战前夕的《白毛女》是一部真正意义上的歌剧作品，它的影响力一直蔓延至七十年后的今天。建国以后，在民主、积极的文艺氛围中，歌剧演出团体与歌剧创作者都获得了崭新的艺术理念，不断将一部部优秀的作品搬上舞台，直至 1959 年，建国成立十周年之际，歌剧艺术发展进入到了高潮阶段，如《洪湖赤卫队》、《江姐》等杰出作品大量涌现出来。

器乐作品的创作和演奏是音乐艺术的重要组成部分，新中国成立后，民族器乐与西洋器乐的发展可谓是齐头并进。开放的文艺政策为民族器乐的发展开辟了更加广阔的思路，最主要的一项政策就是对传统文艺和老艺人的尊重与接纳：各大音乐院校与机构组织专门的人员深入民间进行田野采风，如杨荫浏先生对艺人阿炳作品演奏的采集，抢救和传承了宝贵的音乐素材。专业的音乐工作者在民间艺人丰富的音乐素养的影响下创作和改编出许多优秀的民族器乐作品，如《鹧鸪飞》、《百鸟朝凤》等。我国的室内乐与小型器乐作品创作早在二

^① 秧歌剧：最初产生于抗战时期的延安解放区，是一种在民间秧歌基础上形成的小型歌舞剧。

十世纪初就已有所发展，赵元任、萧友梅等人在此领域影响颇深。新中国的音乐家们沿着早期进步音乐人士开辟的道路，致力于将外来音乐民族化，本土化，使得西洋乐器演奏的作品逐渐为人民群众所接受。小型器乐作品的创作中钢琴和小提琴颇受重视：老一辈作曲家丁善德的钢琴曲《第一新疆舞曲》，江文也的《乡土节令诗》，小提琴作品有马思聪的《第二回旋曲》、《春天狂想曲》等。这一时期，优秀的大型管弦乐作品也是比比皆是：如李焕之的《春节序曲》，江文也的交响诗《汨罗沉流》等。

在音乐文化事业一片繁荣的大氛围中，黎英海先生作为解放前受到专业音乐学院培养的青年作曲家，也不断的将自己专业音乐素养与饱满的热情投入到音乐创作与理论研究中，他深刻认识到建立完善的民族调式与和声理论对于中国民族音乐发展至关重要，并且不断地在这条道路上探索实践，本文所介绍的《民歌钢琴小曲 50 首》就是这一时期的实践产物，它是黎英海先生早期的钢琴音乐作品。1950 年，黎英海先生受邀请来到部队文艺学院任教，面对学习热情高涨的部队学员们，他试图在课堂上与同学建立起互动交流的教学关系，他将自己一直以来研究的民族调式和声理论首次搬上讲堂，这引起了学员们浓厚的兴趣。为了使讲授的内容更加生动易解，他特地选择人们普遍熟悉的民歌与革命歌曲作为范例来做多声部写作练习，久而久之，他积累了大量这样的民歌陪伴奏小品。数年后，黎英海先生调任上海音乐学院继续从事理论作曲教学研究，这里云集了全国最顶尖的专业音乐工作者，在他们的建议下，黎先生的这些民歌钢琴小从中精选出 50 首作品整理出版。

2.2 《民歌钢琴小曲 50 首》的特点

2.2.1 作品的选材

《民歌钢琴小曲 50 首》中的 50 首作品全部是由民间音乐改编而成，其中有一首藏族舞曲和八首内蒙民歌，其余均选材于汉族地区，所涉及体裁有民歌，歌舞，戏曲音乐三大类型，其中以民歌为主。民歌，是我国民间文学的粹，又是中国传统音乐重要组成部分。它的成长土壤是广大人民群众的生活与社会生活，它的创作者是中国各族人民，它的主要内容就是人民群众的日常生活、思想情感等。在中国漫长的封建社会中，雅乐代表着社会的主流意识形态，一直受到统治阶级的推崇和保护，而民歌的地位卑微，在民间自生自灭，因而其发展时而兴盛，时而又饱受压制。民歌是一种“平民化”、“大众化”的艺术

体裁，凝聚着强烈的现实主义风格，尽管经过了专业的加工、整理、修改、编排，甚至大部分作品曲调失传，仅有唱词被保留下来，但它依然能够将几千年前中国人民的社会、劳动、生活、情感等内容传承至今天，供后人了解、欣赏、进行艺术性研究等，这一点充分体现了民歌的功用。

《民歌钢琴小曲 50 首》中的民歌主要是山歌和小调。山歌的节奏自由，旋律高亢，起伏明显，是钢琴音乐写作的良好素材，在《民歌钢琴小曲 50 首》中这类体裁占了大多数。有的直接命名为山歌：如四川山歌（no. 5）、芜湖山歌（no. 29），有的是以民歌的具体内容来命名的山歌：蓝花花（no. 2）、游铁道（no. 9）牧童山歌（no. 12）、三十里铺（no. 41）、信天游（no. 28）。小调的节奏规范均衡，曲调细腻婉转，因广泛传唱而使得内容多变，因此小调具有丰富的内涵，它作为钢琴音乐写作素材可塑性也是很强的。如湖南花鼓调（no. 4）、拔根芦柴花（no. 19）、开花调（no. 22）、摇篮曲（no. 33）、花鼓（no. 35）、采茶调（no. 39）、绣荷包（no. 42）、采茶扑蝶（no. 50），还有叫卖调：卖花线（no. 43）、卖饺子（no. 15）。除了山歌与小调，还有少量的作品改编自中国传统民间歌舞，与舞蹈相结合的民歌在旋律上更加明快，节奏更为规整。如第一首作品“花灯”就是选自云南的民间音乐曲种——花灯剧；第三首“藏族舞曲”选材自藏族地区特有的歌舞形式——弦子。戏曲音乐是融入了戏剧成分的歌舞音乐，这种音乐体裁更适合叙事、人物刻画、情感抒发等，也是进行钢琴曲改编的优秀素材，如选材于民间说唱声腔的“沪剧调”（no. 26）和民间歌舞类声腔的湖南“花鼓戏”（no. 31）。

2.2.2 五声调式元素

旋律的调试

五声调式又被称为“中国调式”，即以宫、商、角、徵、羽为骨干音的作品，在中华民族五千年的历史长河中，积淀下了太多这样“奉五声”^①的音乐作品和音乐理论，因而在世界人眼中它成为了中国音乐风格最突出的特征。《民歌钢琴小曲 50 首》中的 50 首作品均是五声性的，有些作品旋律中出现了完整的七声音阶，但也是以五声为骨干的。事实上中国传统音乐体系与西方大小调音乐体系都有七声音阶的存在，根本的区别在于大小调体系中七声的地位是均等的，平衡的，而中国的七声音阶有主次之分，五声为主，偏音为辅。

^① “唯九歌、八风、七音、六律，以奉五声”（《左传昭二十五年》）。

在诸多五声调式的传统音乐作品中，不同的调式带给音乐不同的色彩与风格，从地域性的角度看，不同的地区对民间音乐调式的喜好也是有差异的。宫调式、羽调式、徵调式可谓是流行调式，基本每个地区都有这样的音乐，宫调式的大调色彩最为浓厚，调式中宫-角-徵三音构成一个完整的大三和弦，这使得宫调式的音乐作品较其他调式色彩更加明亮；例如：第十五首作品《卖饺子》的旋律就是围绕宫-角-徵三音关系展开的：

谱例 2.1



《民歌钢琴小曲 50 首》中有相当一部分作品是羽调式的，由此可见羽调式在民间音乐中的普遍性，羽调式中有完整的小三和弦，黎先生认为羽和弦是具有小调性质的，但由于中国传统七声音阶中的七级音不具有和声小调七级音那样重要的地位和功能性，只是辅助作用，因而羽调式的色彩并不像和声小调晦暗，如第五十首作品《采茶扑蝶》就是羽调式的，这首作品的旋律不仅没有小调色彩，反而由于旋律中较多出现宫、角音而使音乐明亮欢快。事实上宫、角音在大多数民歌作品中的地位都是突出的，也是我们分析传统作品调式的主要参照标准，有些作品缺乏角音，其调式就不容易被肯定。徵调式中有大六度音程，略带有大调色彩，和宫调式接近，民间音乐中徵调式作品也较多。商调式是比较中性的，实际音乐作品商调式的较少见，有些地区没有商调式作品，角调式带有小调色彩，但和羽调式相比，没有完整的小三和弦，只有小三度音程，因此没有羽调式稳定，实际音乐作品中角调式较少，《民歌钢琴小曲 50 首》中只有 3 首角调式音乐。全集作品按调式分类如下表：

表 2.2 《民歌钢琴小曲 50 首》的调式分类与音乐特点

调式	曲目	板式和节拍	旋律和织体的特点
宫调式	渔民歌 (福建) Song of a Fisherman	中板, 2/4 节拍	旋律平实, 起伏较小, 是一首情绪轻松的民间小调, 作者运用了支声复调的写作手法, 让旋律分别在高低音区陈述。
宫调式	卖饺子 (东北) Selling Dumplings	中板, 2/4 节拍	这是典型的民间叫卖调, 旋律以短句为主, 重复的音型较多, 伴奏织体是通过模仿旋律音型而形成的, 增强了叫卖中语句反复的特点, 同时也具有一定的变化。
宫调式	拔根芦柴花 (江苏) Picking Reed Flowers	活跃的中板, 4/4 节拍	这是一首旋律优美, 情绪欢快的民间小调, 伴奏织体带有打击乐的特色, 增强乐曲节奏感的同时烘托热烈的气氛, 偶有支声复调出现。
宫调式	花鼓 (四川) Colourful Drum	略活跃的中板, 2/4 节拍	这首民歌的旋律具有动感, 在伴奏织体方面较为简单, 仅用了一些分解和弦来补充旋律的空拍, 也略带支声复调色彩。
宫调式	逛灯 (山东) Stroll amongst the Lanterns	有节制的快板, 2/4 节拍	这首民歌的旋律带有强烈的节奏感, 伴奏织体带有支声复调的意味, 十六分音符的出现, 像击打锣鼓一般增添了逛灯的热闹气氛。
商调式	山歌 (江西) Mountain Song	中庸的行板, 2/4 节拍	这首山歌的旋律在低声部, 悠远深沉, 伴奏织体在高声部, 带有支声复调的特色。
商调式	大理姑娘 (云南) Girl of Dali	行板, 2/4 节拍	旋律婉转深情, 多用切分节奏, 伴奏织体一方面为旋律补充律动, 另一方面级进下行的旋法也衬托出旋律细腻婉转的特色。
商调式	绣荷包 (山西) Embroidering a Small Bag	缓慢地, 4/4 节拍	旋律起伏明显, 进行多跳进, 伴奏织体运用了十六分音符的分解和弦, 让音乐具有更强烈的进行感。
商调式	卖花线 (浙江)	小快板, 3/4+2/4	这是一首节奏自由的叫卖调, 伴奏织体简单

黎英海和他的钢琴作品《民歌钢琴小曲 50 首》

	Selling Colourful Thread	节拍	的用羽音写作成一个模仿打击乐的声部,来增强叫卖的气势。
商调式	想卿卿(内蒙古) Missing My Sweetheart	随兴的小快板, 4/4 节拍	这首短小的曲调旋律很简单,不间断的重复音型略显单调,作者用和声色彩的变化衬托重复音型,偶有模仿旋律的写法。
角调式	花鼓调(湖南) Colourful Drum Tune	小快板, 4/4 节拍	旋律的进行围绕羽和弦展开,带有民间小曲的风格,伴奏织体是一个根据五声性级进而写作的旋律性二声部。
角调式	逗歌(山东) Making Fun with Songs	中板, 2/4 节拍	这首作品情绪积极,旋律生动,伴奏织体运用三四度双音增强节奏感,使乐曲音响饱满,律动丰富。
角调式	山歌(江西) Mountain Song	行板, 4/4+3/4 节拍	这首民歌的旋律音域宽广,节奏自由,是一首典型的山歌,在这种风格的影响下,伴奏织体的和声也非常自由,既有五声色彩又有大小调色彩,每次和声的变换都在旋律之后进行,避免了大量的变化音给旋律带来的不协和。
徵调式	舞曲(藏族) Dancing Music	中板, 4/4 节拍	这是一首欢快、热烈的民族歌舞,旋律多级进,乐句较短,伴奏织体运用了对比复调的写作方法。
徵调式	山歌(安徽) Mountain Song	随兴的慢板, 6/4+3/4 节拍	旋律处于一种自由的节奏中,时而低沉时而嘹亮,复调写作手法主导,有对比复调和模仿复调出现。
徵调式	长工调(江西) Song of a Long-term Labourer	中板, 4/4 节拍	旋律进行多跳进,多同音反复,十分像说话的语气,伴奏织体旋律化,多次在级进下行中出现变化音。
徵调式	游铁道(陕西) You Tiedao: a Love Song	中板, 2/4 节拍	作者是一首情感浓厚的山歌,旋律起伏明显,织体多用三度叠置的和弦,中间部分也运用了卡农的写作手法。

徵调式	想情哥(陕西) Thinking about My Boyfriend	富有表情的行板, 2/4 节拍	这首山歌旋律细腻深情, 作者将其改编为一首对比复调, 二声部的写作多用级进和重复音, 符合乐曲婉转多情的风格。
徵调式	打连成(内蒙古) Liancheng Celebrates the Spring Festival With His Lover	活跃的中板, 4/4 节拍	旋律的进行方式变化多端, 充满了节日的喜悦, 四度为主的旋律织体具有民族器乐的色彩, 伴奏织体中有五声音阶级进的写作手法。
徵调式	开花调(山西) Tune of Blossom	小快板, 3/8 节拍	这是一首快节奏的民间小调, 作者按照民歌原有风格与律动进行了二声部写作, 形成一个复调小曲。
徵调式	女娃担水(甘肃) Bucketing Girl	行板, 2/4 节拍	旋律多以五声性的级进为主, 带有悲凉的音乐色彩, 伴奏织体也配合旋律情绪级进下行, 多变化音。
徵调式	苦调(福建) Bitter Song	柔板, 6/4 节拍	原有山歌旋律起伏较大, 节奏自由, 带有悲苦的情绪色彩, 伴奏织体写作自由, 大量运用了变化音, 是一个较为自由的对比二声部。
徵调式	三十里铺(陕西) A Village Called Sanshili Pu	柔板, 2/4 节拍	这首作品和声很自由, 既有宫调式和声又有徵调式和声, 因此带给全曲一种调式游移的感觉, 织体写作多用四五度双音, 也有一部分模仿复调。
徵调式	信天游(陕西) Floating in the Sky	行板, 2/4 节拍	这首山歌旋律高亢自由, 带有地方色彩的变音, 伴奏织体以五声性级进为主, 运用十六分音符, 让音乐律动丰富。
徵调式	摇篮曲(安徽)	缓慢地, 2/4 节拍	这一首作品旋律十分舒缓, 多是些乐句, 伴奏织体多用省略三音的主、属和弦, 因此这首作品的音响效果并不是饱满的。
徵调式	饿肚肠(河北) Hungry tripe	行板, 2/4 节拍	这是一首运用模仿手法而创作的复调钢琴曲, 二声部在模仿旋律的同时也有一些变化发展, 但基本风格是延续原有民歌作品的。

徵调式	照花台(山西) Moonlight Shines the Dressing Table	中板, 2/4 节拍	这是一首三个声部的复调作品, 旋律活泼自由, 中声部不断重复着切分节奏, 低声部徐缓, 多长音, 以级进下行为主。
徵调式	送郎(江西) Seeing the Boy Friend Off	小行板, 3/4+2/4 节拍	旋律进行以跳进为主, 节奏自由, 低声部运用对比复调的方法写作, 以级进下行为主, 结尾处三连音的运用是原本就自由的节奏更赋予变化。
徵调式	山歌(云南) Mountain Song	中板, 2/4+3/4 节 拍	这是一首颇具童趣的山歌作品, 节拍不断在二拍与三拍间变化, 伴奏织体多用四五度双音。
徵调式	游铁道(山西) You Tiedao: a Love Song	小快板, 2/4 节拍	旋律中有较多的重复音型, 而伴奏织体却是变化多端的, 使用了大量不协和的变化音, 增强了旋律的张力。
羽调式	花灯(云南) Flower Lantern	小快板, 2/4 节拍	旋律直白, 欢快, 是民间歌舞体裁, 配以简单的分解和弦, 旋律无角音, 织体将五声音调完整运用。
羽调式	采茶扑蝶(福建) Picking Tea and Swatting Butterflies	不太快的快板, 2/4 节拍	旋律情绪欢快, 伴奏织体节奏整齐, 多用三四度双音, 也有少量变化音, 增强张力, 但没有造成强烈的不协和感。
羽调式	山歌(江西) Mountain Song	随兴的慢板, 4/4 节拍	旋律的特点是高亢、嘹亮、自由。伴奏织体中多用省略三音的和弦, 避免了不协和的和声, 增强了旋律的空灵感。
羽调式	采茶调(江苏) Tune of Tea Picking	中板, 4/4 节拍	这首作品是一首五声性的对比复调, 创作的声部是由旋律前两小节的动机发展而成的。
羽调式	蓝花花(陕西) A Story of the Girl Called Lan Huahua	中庸的行板, 2/2 节拍	旋律中级进与跳进结合, 带有哀伤情绪, 是婉转而悠长的山歌, 织体多以四度双音为主, 偶有支声复调特色。
羽调式	山歌(四川)	小快板, 2/4+3/4	旋律是一首较为高亢的山歌, 运用了四度双

	Mountain Song	节拍	音与其他音程交替的织体写作,低声部的和弦多省略三音。
羽调式	十送(福建) Seeing Off	柔板, 2/4 节拍	旋律级进为主,并采用了三四度交替的器乐化写作手法,低声部分解和弦贯穿全曲。
羽调式	十恨(湖北) Complaints of Marriage	中板, 2/4 节拍	下行为主的旋律进行,使乐曲情绪略带哀伤,伴奏织体中半音下行带来的变化音增强了全曲的悲伤色彩。
羽调式	牧童山歌(江西) Mountain Song of a Buffalo Boy	活泼的小快板, 2/4 节拍	这是一首情绪饱满而轻松的山歌,织体中多次出现了省略三音的功能性和弦,给予全曲和谐的色彩。
羽调式	顶嘴(河北) Quarrelling	小快板, 2/4 节拍	这首小调作品充满了聒噪、热闹的气氛,旋律本身就生动形象,因而伴奏织体较少,偶有增强节奏的三四度双音和支声复调。
羽调式	舞曲(内蒙古) Dancing Music	快板, 2/4 节拍	旋律中带有民间歌舞的欢快节奏,织体简单,旨在增强舞曲的节奏感。
羽调式	送郎(云南) Seeing the Boy Friend Off	中板, 2/4 节拍	旋律具有强烈的歌唱性,特别是装饰音的运用,带有民歌中润腔的意味,伴奏织体一方面补充律动,另一方面用功能性和弦使调性更明确。
羽调式	嘎达梅林(内蒙古) Gada Meilin: A Hero	保持着的 中板, 4/4 节拍	这是一首悲壮的英雄赞歌,旋律低沉忧郁,作者用纯八度的旋律织体,并且不断变换和声色彩,低声部也运用了纯八度来写作一个对比声部,整个乐曲音域广阔,和声饱满,具有器乐合奏的音响特色。
羽调式	沪剧调(上海) Melody from Hu Opera	小快板, 2/4 节拍	原曲具有快节奏的戏曲化旋律,伴奏织体中多用三度叠置的和弦和省略三音的和弦来烘托增强戏曲的节奏感和气氛。
羽调式	芜湖山歌(安徽) Mountain Song of Wuhu	中板, 2/4 节拍	这首山歌旋律带有抒情色彩,作者第一段采用了卡农的复调手法,第二段则变换成了功能性的三度叠置和弦。

羽调式	思乡(内蒙古) Missing Home	小广板, 2/2 节拍	这首民歌的旋律深沉而舒缓, 高声部织体运用了三度叠置和弦, 偏音的出现也增强了张力。
羽调式	花鼓戏(湖南) Melody from the Colourful Drum Opera	中板, 2/4 节拍	旋律多用三四度音程来增强声部的立体感, 伴奏织体的五度双音虽然出现的并不频繁, 但依然构成了一个旋律化的声部。
羽调式	国兵歌(内蒙古) A Mongolia Soldier Missing Home	中板, 4/4 节拍	旋律带有山歌特色, 起伏明显, 时而高亢时而深沉, 纵向来看作者用了三声部的复调, 中声部多用四度五度双音完善和声功能, 低声部色是一个完整的, 以级进为主的旋律性声部。
羽调式	红旗歌(内蒙古) Song of the Red Flag	中板, 宏伟的, 2/4 节拍	这首民歌的旋律极为深沉, 节奏规整, 作者将旋律的陈述放在中低音区, 伴奏织体是一个更加厚重的, 多用附点节奏的新旋律, 并用纯八度来使音乐更加凝重。
羽调式	小情人(内蒙古) A Pretty Lover	行板, 4/4 节拍	旋律舒缓而深情, 伴奏织体很规整, 不断重复的主音像一个独立的低声部使调性更稳定。

各调式的和声特色

前面我们已经多次提到, 黎英海先生的理论研究方向是民族调式和声, 在《汉族调式及其和声》一书中, 他将五声调式与七声音阶的各种特点性质以及它们间相互的转调情况进行了细致分析并举例说明。在黎先生的民族和声架构中, 民族和声是依附于调式存在的, 不同的调式有不同的特征音, 这使得每个调式下的和声有各自的特殊性, 因此分析民族和声不能脱离它的调式。在讲述民族和声的章节, 他首先找到了民族和声问题的突破口——三度间音。在传统的和声体系中每个音级上都可以构出一个三度叠置的和弦, 而在五声调式音乐中, 只有宫和弦和羽和弦^①是完全由调式中的音构成的, 其余和弦都会用到三度间音(清角、变徵、变宫、闰), 这些带有三度间音的和弦如果不加以处理和修

^① 宫和弦、羽和弦, 即以宫音和羽音为根音构成的三和弦, 下文中角和弦、商和弦、徵和弦皆与此同义。

饰直接用来给五声性音乐配和声的话就是传统音调配上“洋”和声，不伦不类。因此通过何种手段来解决好三度间音就是民族和声的本质问题。下面我们来看看各调式和声特点及相应的民歌作品。

羽调式，在五声调式中是一个带有小调性质的调式，相比其他调式，羽调式的和声体系是最完善的：首先它的主和弦、下属和弦、属和弦的根音均不是三度间音；其次主和弦与属功能的III和弦全部由五声调式音构成，其他和弦虽包含有三度间音，但处理起来也较其他调式容易。请看具体作品：花灯（no. 1）：这是一首由云南汉族民间歌舞改编而成的钢琴小曲，旋律来自民间的花灯剧，并且没有做任何发展变化。调式方面，作者也保留了原有的五声 D 羽调式。不断强调的羽音与宫音间的小三度音程在作品的一开始就不断出现，这也是众多羽调式民歌的一个显著特征。这首作品的伴奏织体采用了两音连奏，配合以小快板的速度使旋律更加欢快灵动，极为符合原有民间歌舞的特征。黎英海先生认为，为五声音调和声时，如果只用五声虽然听起来和谐，不夹杂“洋味”，但却因为语汇贫乏而缺少色彩感，也不利于旋律的发展变化。在羽调式中，属和弦包含有三度间音，曲中第五小节左手的伴奏声部中出现了变宫^{#F}（谱例 2.3），但是由于这里的^{#F}是和弦的五音，因此它的出现较为自然，即使省略掉五音也不会引起风格上的变化。

谱例 2.3



山歌（no. 5）：是一首五声性 A 羽调式作品，节奏明快，旋律直白，甚至都没有角音的出现。为这首作品配和声黎英海先生也用了简单直白的写作手法——在旋律音的下方叠加四度音，构成一个平行声部。在写作这个平行声部时，角音就自然地出现了，这便弥补了旋律声部的不足，宫音和角音的并存使得调性更加明确。作者在平行声部写作时还特意时不时的打破这种严格的四度平行，以免造成双重调性的感觉。如谱例 2.4 中第五、六小节便出现了大二度和小七度，这两个音程的出现一方面避免了双重调性的可能，另一方面这些不协和音程也

给作品造成一定的不稳定感，缓解了大量平行四度带来的审美疲劳，推动了音乐的发展和进行。

谱例 2.4



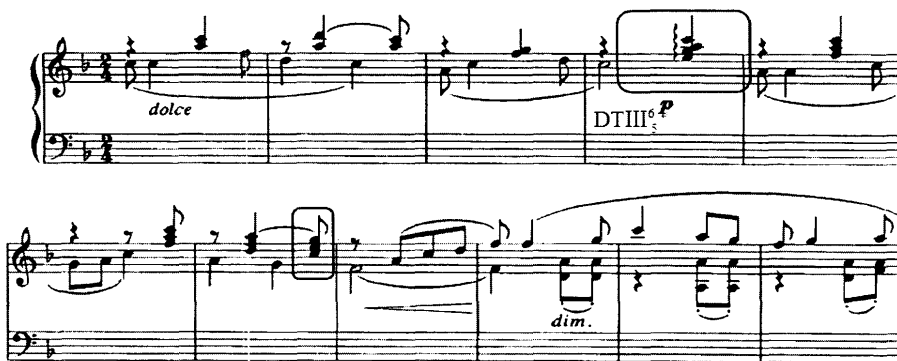
十送 (no. 10): 五声 B 羽调式, 黎英海先生在编配这首民歌时, 在旋律下方增加了一个平行声部, 这是一个以四度音程为主, 同时又交替有三度音程的平行声部。在中国钢琴作品中, 用平行声部来润色旋律的写法十分常见, 特别是三度六度的写法居多, 在大小调七声音阶中, 音与音之间的级进关系为二度, 因此严格的平行三度是很容易实现的。但是在五声音阶体系中, 角与徵、羽与宫这两对相邻音的级进关系为三度——即小三度级进, 完全使用自然音的情况下难以实现严格的三度平行。而黎英海先生恰恰认为这种三四度交替进行的模式, 正是在五声音阶中严格的执行了平行这一要求。请看作品的第三小节 (谱例 2.5): 作者在为^bF 音配下方平行声部时, 放弃了纯四度的^bC (变宫) 而选择了小三度的 D (宫), 这样一来既巧妙的避免了三度间音的使用, 又排除了旋律上双重调性的可能, 同时还因为平行三四度的使用而深化了五声性的音乐风格, 真可谓是神来之笔。在低声部的伴奏上作者使用了分解和弦的织体, 以避免同三四度音程叠加造成过分的密集感。在和弦功能性方面, 黎先生大量使用了 d-t, 羽调式的 III 和弦 (宫和弦) 中没有任何三度间音, 因而过渡得很自然, 在第四、七小节以及终止式的属和弦中, 虽然有三度间音^bC, 但由于这个音在该小节的第二拍弱位置上出现, 同时又是和弦的五音与根音, 有着纯五度关系, 因此它的出现基本自然。

谱例 2.5



宫调式，在五声调式中是色彩最明亮，最接近大调风格的，其原因是主音宫与上方三度音角构成一个大三度，因此大三和弦在宫调式中是可以肯定使用的，许多情绪欢快的民歌作品都是宫调式的。但宫调式的和声系统却远不如羽调式那样容易使用，因为除了主和弦和VI和弦以外所有的和弦都包含有三度间音：1. 主和弦下方最有支持力的下属和弦是以三度间音（清角、变徵）为根音的三和弦，当这个根音为变徵时，下属和弦甚至成为了减三和弦；2. II和弦的三音是三度间音；3. D-T 虽然有很强的支持力，但是属和弦中的三音变宫到宫进行效果十分生涩。渔民歌（no. 7）：五声F宫调式，虽然旋律是纯粹的五声性质，但是在和声编配上作者并没有避讳三度间音的使用。请看作品的第四小节（谱例 2.6），这一乐句结束在徵音上，前面三小节并没有出现过变宫音 E，若这里直接使用属和弦那么 E 作为三音听起来就会非常突兀，影响到音乐的风格和谐性，黎英海先生在这里巧妙地使用了第一转位的属功能III⁷和弦，既保证了 C 音在旋律声部，又使得 E 音成为和弦的五音，淡化了它的不协和感。再看作品的第七小节，这里变宫音 E 明显的作为三音出现在属和弦中，但此处的音响效果也较为自然和谐，这是因为此处的两个和弦均为密集排列，变宫音夹在中声部，又处在一个节拍的弱位置，因而效果不明显，同时这小节有平行五度与八度的进行，强烈的和谐感一定程度上也削弱了变宫音的生涩音效。

谱例 2.6



拔根芦柴花 (no. 19): 五声 D 宫调式, 曲调最初围绕主音展开 (谱例 2.7), 但是作者并没有直接用明亮稳定的宫和弦来配和声, 而选择了省略五音的 VI_2 和弦, VI 和弦的不稳定性结合以充满动力的节奏型更有利于音乐的展开。在作品的第五小节, 第一拍用到了一个省略三音 c 的属和弦, 但该和弦出现在后半拍, 同时旋律正在积极进行, 不需要大量的稳定感, 因此三音的缺乏没有引起和声上的空洞感。同是这一小节, 这一句的结束音还是落在属音上, 作者用 $DTIII_7$ 和弦的第一转位来配和声, 这样既巧妙地将 A 音放在了低声部, 又自然地省略掉五音 c 。

谱例 2.7

商调式, 是一个主和弦包含三度间音 (变徵、清角) 的调式, 不同的三度间音给商调式造成了不同的和声色彩: 在雅乐商调式中, 角与徵之间的三度间音是变徵, 与主音形成大三度关系, 因而雅乐商调式略带有大调色彩; 在清乐与燕乐商调式中, 角与徵之间的三度间音是清角, 与主音形成小三度关系, 因而后两种调式略带有小调色彩。此外, 下属和弦的三音也是三度间音 (变宫、

闰), 因此 S-T 这一和声语汇的使用是比较麻烦的。属功能的和弦在商调式中比较明朗, D 和弦是羽和弦, D^{VI}和弦是宫和弦, 都是由五声音阶的音构成, 可以较为肯定的使用。山歌 (no. 14): 作者为了避免三度间音造成的不协和感, 在使用主和弦时 (商和弦) 时大胆的省去了三音^bE, 这样的音响效果虽然不够饱满, 但是这种空灵感也恰巧和这首山歌辽远空旷的风格吻合。此外曲中也多次使用徵音和羽音来分别代替三度间音, 如作品的结尾处 (谱例 2.8 第十五小节) 徵音 F 代替了间音出现, 既符合音乐流畅平稳进行的原则, 又弥补了终止式主和弦缺乏三音的空白, 同时也深化了音乐的五声性特色。

谱例 2.8



大理姑娘 (no. 27): 单从作品旋律的角度看, 它是五声^bE 商调式的, 但是黎先生的和声编配即没有拘泥在五声的范围内, 也没有使用特定的一种七声音阶, 而是富于变化的将三类型七声音阶的特有元素融合于一首作品中, 集中体现出五声调式七声音阶的特色。作品的第一小节就出现了三度间音清角^bG (谱例 2.9), 这个音在弱拍出现较为自然, 之后衔接一个属和弦, 这个清角^bG 便平滑进行到角音 F 上。作品的第四小节出现了 S^{II}和弦, 它的五音正是变宫 C, 至此可以初步判断作品的和声是建立在清乐七声音阶之上的。但是作品的第八小节却在内声部进行中出现了闰音^bC 到羽音^bB, 这一微小的变化, 为旋律注入了一丝悲剧性色彩。作品结尾处原本应是小调色彩的终止式 D₇→t, 但作者特意将^bG

还原，使主和弦成为大三和弦，为乐曲做了一个具有光明色彩和充分肯定的终止。

谱例 2.9

D₇ → T

徵调式，是汉族民歌最常用的一个调式。但由于它主和弦的三音为三度间音，因而主和弦的性质也随这个间音的变化而变化：当间音为变宫时，主和弦是大三和弦；当间音是闰时，主和弦是小三和弦。在徵调式和弦中，角和弦尤为重要，它常常穿插在 D→T 的进行中，来缓和三度间音连续出现造成的不协和感。徵调式的下属功能和弦情况比较特殊，S 和弦为宫和弦，三个音都是可以肯定的，但正因为宫和弦过于肯定，而主和弦与属和弦本身又缺乏这种肯定性，因而 S 和弦的直接使用有时会使音乐产生偏离主调的效果。同为下属功能的 S II 和弦（羽和弦）相对就要缓和的多，用它来代替或者伴随 S 和弦出现，是较为理想的效果。舞曲（no.3）：民歌中采用徵调式的民歌作品有很多，但是徵调式的和声功能并不丰富，因为最具稳定性的主和弦（徵和弦）和属和弦（商和弦）中都带有三度间音，并且是三度间音作为和弦的三音存在。如果在结尾主音上不做任何准备地使用徵和弦，就会造成十分生硬的听觉效果，甚至使音乐风格突变，若用一个省去三音的徵和弦做全曲的终止虽然方法简便，但是又缺乏稳定性。黎英海先生在这里的处理办法是先让这个三度间音^{#F}在其他声部中自然

流畅的出现（谱例 2.10 第二、四小节），为它成为徵和弦的三音做铺垫，使得结尾处的音响效果平顺自然，与此同时这样的写作手法也获得了支声复调的美感。

谱例 2.10



打连成 (no. 17)：这首作品中多处使用了 TSVI 和弦（角和弦）来代替主和弦，或者通过 TSVI 和弦的出现来实现向主和弦的自然过渡。在角和弦中，三度间音（变宫）为和弦五音，音响效果要比三音协和，如作品第十小节，就是先使用一个角和弦，让变宫以和弦五音出现，随后又在旋律中出现，最后才肯定地使用主和弦终止。如果在第十小节直接使用主和弦终止，那么这个大三和弦的突然出现就会使音乐色彩产生突变，打破音乐的协和性。

谱例 2.11



角调式，是五声调式中最少见的一个调式，有些地区甚至没有角调式的民歌。由于调式中包含小三度和大六度的音程关系，因此它的色彩趋向于【小调；角调式的稳定性相对其它调式也较薄弱，对主音支持力最强的属音为变宫，导致属和弦缺乏音调基础；在燕乐七声音阶中，角和弦的性质为减三和弦，不能成为稳定的主和弦，所以在实际民间音乐中也不存在燕乐角调式；下属功能的和弦在角调式中是较为肯定的，但同徵调式一样，过于肯定的下属功能会导致调式中心偏离主音。下面我们看具体的音乐作品中如何处理这些问题。逗歌

(no. 23)：同其他角调式作品一样，这首民歌中多次出现羽音 A，并且在旋律进行中不断巩固角—羽关系，这种情况下，如果依照惯例为其配置 S 和弦（羽和弦），那么该作品的羽调式意味会大大多于角调式，因此在和声配置方面去强调角音 E 的调式中心作用是十分必要的。（谱例 2.12）作品的第一、二小节作者用省略三音的 DVII 和弦（商和弦）来强化角调式的属功能作用，从而平衡原有曲调中下属音 A 过于突出的问题。但是羽和弦在角调式中又是很重要的功能性和弦，绝对不能回避它，此时 S 和弦的第二转位应用起来就比原位和弦顺利的多。如作品的第四小节 S 和弦第二转位的使用，将角音 E 放在低音位置，即充分肯定了角音的主音地位，又恰当的运用了羽和弦；在终止式的和声处理中，作者索性将羽音 A 作为和弦外音来处理，以免羽和弦动摇了本来就不稳定的主和弦，而使得调性偏离。

谱例 2.12

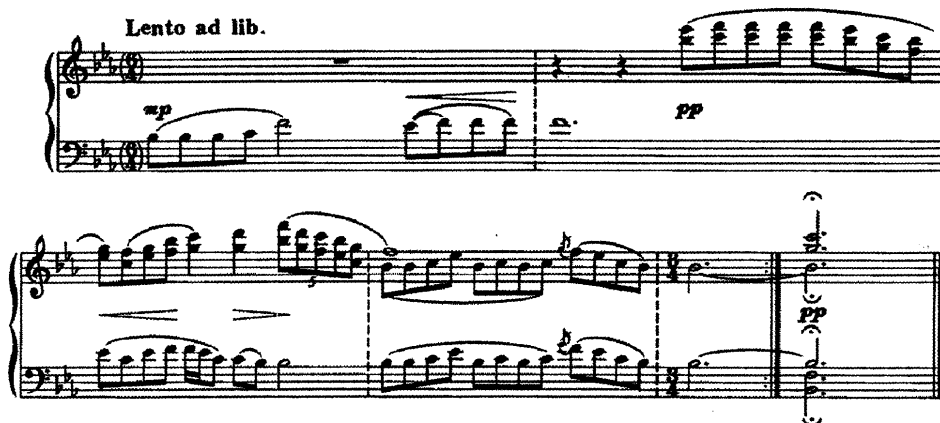
至此，我已将《民歌钢琴小曲 50 首》中各调式具有代表性的作品罗列并加以分析，当然以上几首作品并不能代表中国丰富的民歌艺术，但仅从这些作品中可以看出，要将我国传统音乐改编成完整的钢琴作品，和声问题是最先要解决的，它就像中国传统音乐与西方大小调音乐的纽带，或者钢琴与民歌的纽带，它解决得是否得当关系到两个风格迥异的艺术体系能否自然的过渡、融合、发展。同时，从这些小曲中我们看到，从民歌到钢琴小曲的这一创作过程中，各个民族调式既有统一的规则与模式，又有各自的特殊情况，因此具体问题具体分析是必要的，甚至有些作品的处理并不十分理想，或者当时看起来合理的，但随着音乐理论的发展与审美标准的提高，若干年后它会有更具说服力与音乐可听性的写作方法。

2.2.3 民歌节奏特点

音乐的节奏就是曲调中音高在时间上的组织形式，这种形式没有特定的标准，是丰富的、多变的，不同的节奏反应着不同类型音乐的强弱规律、轻重缓急。总体上讲音乐的节奏可以划分为两大类：自由节奏和匀整节奏。^①

自由节奏的作品中山歌的节奏最具代表性，如山歌（no.6）：在音乐的速度板式要求中，作者用随性的慢板，节拍上全曲出现了 6/4 和 3/4 两种节拍。其实此处的 6/4 拍 3/4 拍都是一种相对的节拍，如果严格的按照每小节 6 拍和 3 拍去弹奏音乐会显得非常死板；虚线的小节线也是一种象征性的小节线，它的意义在于指示音乐的句逗，即乐句的划分。此处的弹奏应以气息为主导，每一句气息的运用都要像唱一样，长音符可自由地略长一点，连线下的八分音符要流畅的进行，可适当加紧一点。

谱例 2.13



有些作品本身有规整的节奏，但是强弱拍的周期性有一定变化，这样的音乐听起来也是有一点自由的，如山歌（no.5）：全曲以 2/4 节拍为主，即“强-弱”的规律，中间有两个小节出现了 3/4 节拍，但此处的 3/4 拍并没有体现“强-弱-弱”的规律，从全曲来看更像是长短句的组合，（第一、三句每句八拍，第二、四句每句七拍）每一句末尾作者都用一个类似打击锣鼓效果的音程来补充律动，这样看来这是一首节奏规整，乐句不等长的山歌。

谱例 2.14

^① 樊祖荫 多声部民歌的节奏节拍形势研究 《中央音乐学院学报》1990（1）。



类似这样的情况还有山歌 (no. 38) 和饿肚肠 (no. 34), 音乐的自由节奏是由于乐句的长短不一致造成的, 在这里就不一一分析比较了。还有一种情况, 乐曲本身的节奏是规整的, 但在乐句的末尾多处使用延长记号, 也会使音乐听起来很自由, 如牧童山歌 (no. 12)。

谱例 2.15



匀整节奏在《民歌钢琴小曲 50 首》中很普遍, 特别是一些民间小调、民间歌舞改编的钢琴作品, 不仅有一个规整的节奏型, 而且节奏的强弱规律很明显。例如拔根芦柴花 (no. 19), 全曲都保持着 4/4 拍, 并且“强-弱-次强-弱”的规律也与旋律的强弱特点十分吻合, 在原有民歌《拔根芦柴花》中, 每句歌词的句首都正好处在音乐强拍的位置。在伴奏织体中作者用了一个三四度叠置的和弦来模仿民间打击乐, 来增强全曲的节奏感, 使音乐充满动力。

谱例 2.16



开花调 (no. 22) 是全曲中为数不多的一首三拍子音乐，歌曲借花起兴，情绪十分欢快。除了在结尾处有延长记号外，全曲一直在一个规整的律动中进行着。此外作品第二声部是作者根据原有曲调风格独立创作的一个曲调，在这个创作的声部中依然保留了原曲调欢快热烈的特点，并且使用了切分节奏，使原本就充满动力的三拍子音乐进行感更加强烈。

谱例 2.17



切分节奏在匀整性作品的旋律中出现的比较多，原有节拍的强弱规律常常体现在伴奏织体中，这样一来，曲调中的切分节奏就能给人以摇摆的感觉。例如渔民歌 (no. 7) 旋律的动机就运用了切分节奏，并使用向上跳进的进行方式，这样的节奏与旋法结合给音乐带来一种充满动力的、发展的感觉，而承接节分节奏的乐句往往是下行级进的，并且是按照强弱规律进行的，给人一种回归的、收束的感觉，这种从发展、摇摆、不稳定，到稳定、回归的节奏与旋法在这本作品集中被多次使用。

谱例 2.18



游铁道 (no. 9) 也是这样的情况用切分节奏展开旋律, 然后用规整的节奏做句尾处的收束。

谱例 2.19



2.2.4 器乐与声乐元素

民歌是人民群众即兴创作、口头传唱的一种音乐形式它的曲调在传唱的过程中常常是变化着的, 它会因为地域、方言以及演唱者的个人审美标准的不同而产生不同的特色。“润腔”是中国民歌中特有的一种音乐现象, 它是对曲调骨干音的一种装饰、美化和润色, 因此润腔相对于民歌曲调本身, 具有更多的不确定性, 它会因为演唱者所处的时间、地点、情景、唱词、曲调等等因素而灵活多变^①。如开花调 (no.22), 原民歌中第二句和第三句的句首都有一个向上的滑音,

谱例 2.20

开 花 调

山西民歌
汉族

$1=A \quad \frac{3}{8}$

5 5 6 | 5 4 3 | 5 2 5 | 7 6 5 | 1/ 5 | 1 7 6 |

1 门 搭 搭 开 花 (呀) 不 来 来, 门 外 走 进 俺
2 每 日 里 想 你 (呀) 你 不 在, 这 些 日 期 你
3 井 头 莲 开 花 (呀) 离 不 开, 今 日 你 走 了
4 杨 桃 蔓 开 花 (呀) 白 奶 奶, 衣 服 破 了 你
5 韭 菜 开 花 (呀) 一 大 片, 亲 哥 哥 是 俺

1 5 6 | 5- | 1/ 5 | 1 7 6 | 1 5 6 | 5- ||

1 哥 哥 来。 (亲 呀 亲 呀 咳 呆 呀 咳 呆)。
2 在 哪 来? (亲 呀 亲 呀 咳 呆 呀 咳 呆)。
3 啥 时 间 来。 (亲 呀 亲 呀 咳 呆 呀 咳 呆)。
4 捎 回 来。 (亲 呀 亲 呀 咳 呆 呀 咳 呆)。
5 心 肝 瓣。 (亲 呀 亲 呀 咳 呆 呀 咳 呆)。

作者在曲调记谱中并没有忽略润腔这一特殊的音乐元素, 他将第二拍补充以首调的 re, 在弹奏时不要过于强调这个音, 用第一拍的 do 将 re 带到 sol 上去, 尽量去模仿一种滑音的效果。实际演唱中演唱者常常会将第一句“不来来”的尾

^① 兰晓薇 论民族声乐中的“润腔”技法,《音乐表演研究》-韩助国, 吴晓娜主编 2010。

音“来”（第四小节）的后两拍唱出类似于钢琴上断连奏的效果，这个“来”的第二拍不仅要断，还要有一点下滑的意味^①，黎英海先生就直接用十六分音符把下滑的经过音写进了曲调。

谱例 2.21



又如信天游（no.28）抒情性质的信天游，带有小调的特征，它的润腔是小二度下滑音，细腻朴素，作者直接运用了前倚音来表达这种曲调特点，

谱例 2.22



民歌曲调中的另一个特有元素就是衬腔衬词的使用，黎英海先生在写作民歌小曲的过程中也将衬腔作为一个重要的音乐元素来分析，衬词多用“啊、哎、噢”这些语气词，没有实际意义，但是在传唱的过程中它已经成为某一类型民歌的特征。例如江西山歌（no.37）的曲首起腔，“哎-呀-嘞”

谱例 2.23



哎 呀 嘞

这里的“哎-呀-嘞”作者基本上是遵循原曲调记谱的，弹奏时节奏和速度可以略自由，进入主题后的伴奏织体多以纯五度双音为主，突出了山歌在空旷的山谷中荡漾的空灵感，而这一句衬腔作者让旋律单独奏出，显得更嘹亮高亢。前面提到的《开花调》中也有固定的衬腔，“门搭搭开花（呀）不来来，门外走进俺

^① 参照左权民歌《开花调》。（郭虎绛、韩晓霞演唱的版本）。

哥哥来，（亲呀亲呀个呆呀个呆）”，因为在全曲中衬腔是旋律化的，每一遍唱词后都有一句“亲呀亲呀个呆呀个呆”，因此黎英海先生在写作时直接把它当做旋律的处理了。

《民歌钢琴小曲 50 首》中除了声乐的元素外还蕴含着许多民族器乐的元素，如民族打击乐、弹拨乐等。有些民歌作品中曲调与器乐伴奏是分不开的，甚至民族器乐已经成为民歌作品的一部分，特别是一些歌舞音乐、说唱音乐还有一部分民间小调。黎英海先生在这类作品的处理方法上大致有两种情况：一种是尽可能还原、再现原有民歌中器乐的成分；另一种是依据民歌曲调的特征创作了一些类似于民族器乐的成分。

前一种情况如逗歌（no.23），这首民歌原是山东五音戏《拐磨子》的曲调，由民乐队伴奏，其中民族打击乐有很大成分，作品的前两小节伴奏织体中的三四度音程就是在模仿曲调中民族乐器笙的伴奏效果；第 13-15 小节的一个特殊的节奏型也是模仿原曲调中间奏的原型写作的，这其中有唢呐、梆子、锣等民族乐器的元素，作者用大二度双音来写作即体现出民乐间奏喧嚣的效果，又借助大二度双音不协和的音响效果来增强这一间奏的节奏特点。

谱例 2.24



又如采茶扑蝶（no.50），这是一首福建龙岩民歌，作品第 13-17 小节在原曲中就是民乐间奏的部分，并且在这五小节的写作中，作者十分注意伴奏织体的运用，即突出了民族打击乐的音高特点，还特意标明了跳音的奏法，再现出锣鼓时值短的效果。

谱例 2.25



拔根芦柴花 (no.19) 的曲调中也有民族乐器成分, 在先前的演唱版本中时常会用民族乐器伴奏。在最后一句十六分音符级进下行的旋律后, 伴奏声部对这个级进下行的音型做了模仿, 这一段在原曲中是弹拨乐和弓弦乐合奏的。

谱例 2.26



在钢琴小曲中再现民族器乐音色, 即是对作品原貌的尊重与肯定, 同时这种模仿民族器乐的创作手法也产生出新的审美价值, 黎英海先生将这种写作手法扩大到音乐的创作中, 这使得改编后的钢琴小曲听起来更具有民歌的浓郁风情。游铁道 (no.48) 是一首祁太秧歌改编的小曲, 原民歌是一首快节奏的、情绪欢快的曲调, 为衬托右手的旋律, 作者在伴奏织体写作中加入了一些模仿民族打击乐锣鼓、梆子的成分, 一方面突出曲调强烈的节奏感, 另一方面模仿打击乐效果能赋予作品一种喧嚣、热闹的气氛。

谱例 2.27



又如卖花线 (no.43), 原曲是浙江舟山一带的民歌, 曲调明快, 情绪饱满, 作者用宫音 A 在伴奏声部中模仿了民间打击乐的效果, 使得叫卖调的旋律十分活泼。

这种对民族器乐模仿的音乐写作手法在《民歌钢琴小曲 50 首》中的运用并不多, 但每一处都是独具匠心的, 黎英海先生在音乐创作的过程中, 对这种技法不断推敲不断深化, 在他日后写作《夕阳箫鼓》和《阳关三叠》两首钢琴作品时这种技法得到了全面的运用。

2.3 作品演奏分析

在学习分析《民歌钢琴小曲 50 首》的一年多时间里，我将一部分精力投入在作品的实际练习中，正是这种具体的实践，才让我对作品的内涵有了更为深刻的领悟。黎英海先生的这部作品集虽然都是按照民歌原有的曲调来改编的，没有做任何动力性发展，篇幅短小，结构简单，但是要将这些小作品弹得准确，弹得符合作品内在要求并不容易，况且有几首作品在技术上也略有难度，因此对待这 50 首小作品决不能抱着“随便弹弹”、“简单弹弹”的态度，合理分析作品与斟酌技巧的运用十分必要。下面是我对《民歌钢琴小曲 50 首》演奏技法的一些探究：

这 50 首小作品的原型都是传统民歌，要想准确的把握好民歌的特点，脑海里必须有个“唱”的概念，用手指把曲调“唱”出来，而不是弹出来。当这个“唱”的概念在脑海中形成后，我们对曲调气息运用与旋律的进行感的把握就变得很自然。例如在作品蓝花花（no.2）的旋律中，第二小节处从延长音 C 到^{*}F，正好是原曲中“青线线那个蓝线线”乐句的句尾，在演唱中许多歌唱家都用一个上滑音的方式将句尾上扬，在处理这两个音时我们要尽可能的将这种特殊的唱腔再现出来。

谱例 2.28



延长音 C 前面有一个小的换气，但是乐句并没有结束，这一句的乐思要一直进行到延长音 C 上，这个延长音不能弹得太响，因为它是这一句的尾音，带有收束的感觉，F 音要弹得比延长音更弱一点，但又要很清楚，这两个音的连奏可以加入一点手腕动作，手腕向外侧转动的惯性带动小指弹出 F 音，同时吸气为下一个乐句做准备，这样的气息运用正是按照歌唱的方法来进行的。

这种将原有民歌唱腔作为旋律弹奏依据的作品在《民歌钢琴小曲 50 首》中有很多，在处理这类问题时我们不妨唱一唱旋律，这样一来对音乐气息的使用、乐句的走向、强弱规律以及整首作品的逻辑性就会很清楚。例如想卿卿的第 3-6

小节的小三度音型的反复，在原民歌中是一个赶句，唱做“三天三夜，没吃没喝，不说不道，面黄肌瘦，但想她呀亲亲”^①。

谱例 2.29

没吃没喝 不说不道 不言不语 面黄肌瘦 但想她呀 亲亲

此处的弹奏要深刻领悟唱词里那种忐忑、急切的思念，不仅是在速度上加快，还要把曲调中着急焦虑的情绪弹出来，不断加快速度的同时还要把每个音弹得清楚，甚至是用强调的语气，体现出歌词内容所蕴含的情绪，左手的伴奏织体不断下行，不断变换和声色彩，让这种急切的程度逐步加深。

作品集中有几首作品旋律在中低声部，由左手奏出，伴奏织体大多作为丰富律动的元素出现在高声部。如山歌 (no.14)，这首作品第 1、2、4 句都是一样的旋律，左手要弹出扎实厚重的音色，一定要把手臂的力量送到指尖，注意每一个小乐句的走向，特别是这三句句首的 F 音要弹得饱满、持续，同一个连线下的音要用重心转移的方法把力量送到下一个音去，千万不能过分强调手指独立性和音色的颗粒型。高声部由右手奏出，无论是音程还是单音，全部是用五声调式中的音写成的，音响的协和度很高，并且这些音都处在节奏的弱位置，因此高声部的音不能弹得太响，特别是弱位置的音程一定要融在前面的音里。切不可弹得太强、太独立，那样左手的旋律就会被右手音程打断，此外，还要注意这些音程的时值要弹得饱满，它是左手乐句与乐句之间的桥梁，每一个音程即要纵向的支撑起本小节的和声，又要将这一小节的和声色彩顺延到下一小节去，以产生一种横向的音响交织，仿佛山歌在山谷里回荡的感觉。

谱例 2.30

^① 丑辉瑛 《西北民歌集》



渔民歌 (no. 7) 也是一首左手旋律的作品，但相对于上一首山歌来说，这首作品的旋律音区较高，少了一些低沉与厚重之感，多了几分明亮的色彩。作品共有四个乐句，第一、二乐句，左手可以弹得积极一些，不要因为 *dolce* 的表情术语就刻意地放慢速度，第二小节连线下的两个音程由右手弹出，这两个音程虽不是旋律音，但依然要重视它自身音乐的进行感，跟随着旋律的走向“收”起来。第四小节右手的高音区的琶音要弹得轻盈而明亮，仿佛是水面上激荡起的层层波纹。全曲建立在宫调式上，因而色彩明亮，带有积极饱满的音乐情绪，再现了渔民们辛勤劳作喜获丰收的场面。

谱例 2. 31



有些作品的弹奏可以从它的标题着手，从而正确的把握音乐的意境，获得更加合理的弹奏方法。例如摇篮曲 (no. 33)，从标题我们就可知作品所需要的意境是宁静、舒缓的，曲调建立在 G 徵五声调式上，全曲没有一个偏音，协和度极强。右手在高音区弹奏旋律时，脑海里应该有一位慈祥的母亲在摇篮边轻声哼唱的情景，手指触键的位置可以稍微靠后，用手指肉较多的指尖部位触键，每一小节的音型都是级进下行的，因此要谨慎的处理每一个乐句的开头，既要让手臂完全放松的落下去，又不能让这个音太强、太明亮，一定要控制好手臂下落的速度；之后级进下行的音符要用手指贴键的方法弹出，十分连贯，手腕可以随着手指运动的方向，向内侧稍稍转动，千万不能高抬手指；句尾的音，既要在音量上做渐弱，以获得收束的感觉，同还要提起手臂，为下一句落下做准备，句尾的音不能做的太短，尽量保持够一拍的时值，乐句之间的抬臂动作一定要自然，不能刻意地做动作，跟随音乐的律动微微的抬起小臂就足矣。在和声方面，作者用了最简单的方法来处理三度间音——省略三音。摇篮曲的风格

安静平和，在这样的作品中，即便是极为小心地处理三度间音，也会显得不协和。省去三音后，和弦的饱满性与进行的动力感当然是有损失的，并且平行五度呈现出的音响效果过于和协，降低了声部的独立性。但在这首作品中使用此种写作手法是极为合适的，省略三音带来的空灵感使旋律听起来更加安逸宁和。左手在弹奏这些纯五度音程时可以想象成缓缓摆动着的摇篮，要注意指法的合理安排，才能保持好双音的连贯性。

谱例 2.32



伴奏织体是用来烘托旋律的，因此弹好伴奏织体，对于一首作品来说也是至关重要的。游铁道（no. 9）是一首抒情性质的陕西民歌，它的旋律中多次出现了切分节奏，在伴奏织体的写作上黎英海先生在第一节第二拍运用了一个宫和弦，恰好弥补了旋律的空缺，这个和弦不能弹得太轻，要有一定的独立性，可以用指尖先接触的键面，然后用手腕帮忙将力量送下去，之后连接一个的商和弦虽然处在正拍子上，但要弹出收束的感觉，以配合旋律中级进下行的音乐走向。这两个和弦虽然简单，但如果不加分析，简单的附和着旋律去弹，就没有这样的味道了。我们再来看看逛灯（no. 40），这是一首情绪欢快的民歌，作品中有一处很有特色的伴奏织体，即第一节和第四节中的“sol-la-do”（首调），我认为这种织体的写作非常具有钢琴这件乐器本身的特色，它的弹奏法应该是这样的：第一音通过手臂断奏的方法下落弹出很结实的声音，后面两个音是连奏的，但一定要用手指尖最前端触键，弹出颗粒型极强的声音，进行到 do 上的时候要迅速地抬起手臂，一气呵成。

谱例 2.33



作品集中有些曲调的写法带有中国民族器乐的音色特征，例如十送（no. 10）的旋律就是下方附加平行声部的方法写作的，这样三四度音程交替的旋律听起来

丰富而具有张力，但是也给演奏带来了一定的难度，首先要保证旋律声部的连贯性，不能随意切断乐句，其次还要遵循乐句的起伏强弱变化，此时一套合理的指法就显得十分必要，以下是我为《十送》编配的指法，编配原则是尽可能使每一个声部都具有独立性和连贯性。

谱例 2.34

10. 十 送

Seeing Off

福建
Fujian

Adagio
dolce

按照这样的指法弹奏时，首先要注意保持外侧声部的清晰和连贯，右手的三、四、五指要有很强的独立性，很有必要将高声部单独练习。附加平行声部多用一、二指弹奏，此处要十分小心的控制手指的触键力度，尽量将力量送到外侧的手指上，一、二指弹奏内声部时不要高抬手指，而应该是贴键的连奏。

第三章 《民歌钢琴小曲 50 首》引发的思考

3.1 《民歌钢琴小曲 50 首》的艺术价值

《民歌钢琴小曲 50 首》是对民族和声编配法的尝试与探索。

中国民族和声是一门新兴的学科，至今它没有像西方和声理论那样形成较为完整的体系。1928 年出版的《新诗歌集》中赵元任就谈到要做一些和声“中国化”的尝试，于此同时萧友梅、黄自等音乐家一方面积极传播西方和声学理论，另一方面也在传统音乐创作中探索民族化的和声手法。黎英海先生沿着这种想法展开了理论与实践相结合的探索，他教授和声课的过程中，不仅教学生和声编配法，还结合以织体写作进行综合的实践。他认为在多声部音乐创作过程中“随着音乐语言的民族化，在和声上就可能产生一些新的问题，有一些作品在中国曲调下配上欧洲大小调古典和声，听起来格格不入，”^①因而民族和声的问题便日益尖锐起来，对于和声体系不够健全的民族音乐来说，要达到结合实际并又创造性的使用和声，是存在一定困难的。这就要求音乐创作者拓展思路，进行和声方面的探索，从而完善民族和声体系。为民族音乐配和声就是一种可行性很强的实践活动，其中最好的例子就是民歌。在民族音乐中虽然也有器乐、说唱、戏曲等多种形式，但将民歌作为探索民族和声的曲例，有着许多优点：

1. 民歌较其他音乐形式结构短小，旋律明确简单，被人民群众普遍掌握，广为流传，例如《民歌钢琴小曲 50 首》中的“蓝花花”、“三十里铺”、“开花调”等民歌作品都是人民群众耳熟能详的曲调，这使得为民歌配和声有了更多的可行性，民族和声更容易被群众接受。

2. 民歌有着很强的地域代表性，它是中国各族人民在长期劳动生活和社会生活中集体创造出来的，最能直接反应现实，所以具有很强的典型性^②。为这样的旋律曲调编配和声便于总结民族和声语汇的共性，也能直接的反映出各种因素导致的和声语汇的特殊性，这对于民族和声体系的建立至关重要。同时还要提到的是，黎英海先生强调因起初写作的目的仅是为民歌配和声，所以每首作品都如民歌原曲一般结构短小；此书出版是应一些专业钢琴老师的提议，黎英海先生从许多作品中整理出 50 首出版，可见黎先生对民歌配和声这一实践工作

^①黎英海. 和声问题绪论. 《汉族调式及其和声》.上海音乐出版社, 2001 90.

^②王耀华、杜亚雄《中国传统音乐概论》，福建教育出版社，1999.

做得是非常充分的，其作品远不止我们今天见到的这 50 首之多，我认为这些出版以及未出版的钢琴小曲是黎先生日后写作《汉族调式及其和声》的实践基础。

《民歌钢琴小曲 50 首》为钢琴初级阶段教学提供了优秀的教材。

“近几十年来，钢琴在中国空前普及，但教材建设情况还不很理想，尤其是中国钢琴曲在其中的位置不够突出。”^①中国钢琴音乐的创作起步较晚，自 1915 年赵元任写作《和平进行曲》之后才陆续有一些中国钢琴作品出现，但其写作方法、理论等都处于摸索阶段，作曲技法也是参照西方的音乐理论，因此作品的风格也带有西方音乐意味。中国钢琴音乐发展到中后期一些优秀的作品如《牧童短笛》、《夕阳箫鼓》等问世，但这些作品弹奏起来并不简单，至少要求钢琴学习者要达到《599》^②甚至《849》的技术水平才能弹奏。那么在钢琴启蒙和初级教学阶段就急需这样一部教材，应许多专业钢琴教师的提议《民歌钢琴小曲 50 首》出版了。这 50 首钢琴作品曲式简单，乐句精炼，大部分作品长度都在 20 小节以内；因为是没有做任何发展的写作，所以旋律鲜明、直白，易于理解；和声配置考究而织体简单。这些特点使得该曲集易于钢琴初学者弹奏。此外，由于钢琴教学所使用的教材大都来自欧洲国家，特别是钢琴启蒙教材，许多钢琴学习者从小就养成了一个西方音乐的听觉习惯，这种听觉习惯潜移默化地影响着他们的音乐审美标准，在这样的审美标准下理解传统音乐的意蕴是很困难的。《民歌钢琴小曲 50 首》选材汉民族各地区及少数民族地区的一些民歌，其中有山歌、小调等。弹奏这样一本钢琴教材，对于一些民族音乐知识不健全的钢琴初学者来说，无疑是一个良好的学习契机。从这个角度看《民歌钢琴小曲 50 首》又是一部普及民族音乐母语的教科书。

《民歌钢琴小曲 50 首》为之后更多的钢琴改编曲创作做了初步探索。

为实践民族和声语言而写作的这些小型作品，一经弹奏便产生了良好的审美价值。这不仅是对黎英海民族和声理论的认可，更预示着将传统音乐改编为钢琴曲是十分可行的，是发展中国钢琴音乐的必由之路。黎英海先生在学生时期就开始尝试着改编创作，后来他为声乐作品谱写的钢琴伴奏，如《嘎哦丽泰》、《小河淌水》等，也都达到了艺术歌曲的标准。他认为从民间音乐改编曲起步，

^①苏澜深，探中华之乐，求名族之风——黎英海先生访谈录，《钢琴艺术》1999，1，161

^②车尔尼，19 世纪上半叶维也纳钢琴学派的创始人，他总结了浪漫主义以前的注重指力的钢琴技巧，同时又指出了手臂重量的重要性，作为一名钢琴教育家，车尔尼一生写了大量的钢琴练习曲，《599》、《849》均是其练习曲作品集编号。

“是一个很自然、很必然的过程”，像欧洲的民族乐派，如俄罗斯强力集团，包括格林卡、柴可夫斯基、穆索尔斯基等都做过这样的探索，通过这种途径建立自己的理论体系，是必然而有效地。^①《民歌钢琴小曲 50 首》的写作只是黎先生在改编曲上的一些初步探索，但它无疑使成功的，这预示接下来黎先生本人以及更多优秀的中国作曲家要踏上这条改编创作之路。

3.2 作品集中有待商榷的问题

《民歌钢琴小曲 50 首》是一部既有理论价值，又有实践意义的钢琴作品集，但近几年来，这部钢琴教材的发行和应用并不理想，除了少数几首被选入考级教程和其他一些钢琴教材得以推广外，《民歌钢琴小曲 50 首》作为一部教材，并没有充分发挥其功用。我的老师、同学以及同行业的一些朋友在钢琴学习与教学中都很少使用这部教材。我认为这种情况的出现，并非《民歌钢琴小曲 50 首》作品本身不够优秀，也不是因为人们审美标准有所改变，而是从钢琴教材的评判标准来看，《民歌钢琴小曲 50 首》的编排存在些问题。

《民歌钢琴小曲 50 首》作品的突出特征是篇幅短小，结构简单，正因如此黎先生自己也定位该曲集为钢琴初级教材。既然是教材，就应当有明确的教学目的和意义，其曲目的排列也应当有一个合理的次序，特别是初级教材对编排的科学性更是提出了较高的要求。我认为，这个曲目排列次序可以由易到难，也可以是按照特定的学习内容或练习目标来划分板块。黎先生在《民歌钢琴小曲 50 首》前言中提到为了照顾排版方便，没有做这些方面的考虑。这就给后人留下了一定的空间来继续为《民歌钢琴小曲 50 首》的编排做工作。我认为此编排工作应当完善以下三项内容：

1. 从 50 首小曲的难易程度来看，没有明显的差距，若想把曲目从简单到复杂编排不太可行。五声音调是整本作品的共同特征，依据调式来将作品划分为宫、商、角、徵、羽五个章节是容易实现的，这样曲集便有了一个基本框架。编者还应当将每个章节对应的五声音调加以简要介绍，例如：

宫调式，即以宫音为主音的五声调式。宫调式的民歌略带有大调般的明亮色彩，这是由于在宫调式内部有这宫-角、宫-羽这两对大三度和大六度的音程关系，在旋律的进行中也常常隐伏着宫-角-徵大三和弦。宫调式在民歌中是十

^①陈永. 记与黎英海先生的一次访谈. 《中国音乐》(季刊), 2008, 1, 160-161

分普遍的调式，如本章中的《渔民歌》、《卖饺子》、《拔根芦柴花》、《逛灯》虽然来自不同的地域民族，但都是各地方具有代表性的宫调式民歌作品。

对于钢琴初学者来说，还可以更加细致地为每首作品标注调式调性，这样在弹奏钢琴的过程中还可以学习如何分析民族调式。如此编排一方面能集中的体现各调式民歌的特色，另一方面又能与其他调式作品形成鲜明的对比，这十分有利于加深钢琴初学者对五声音调的认识和体会，在弹奏每个调式作品中遇到的困难与问题也便于总结，从而集中的得到解决。

另一种章节的划分方式是按照民歌所属的地域来划分。民歌的地域性本身就是民歌的一个重要特征，将改编后的民歌小曲按照地域和民族来划分能够明显的反映出该地区民族民间音乐的特色，同时编者应当对该地域民歌特色加以文字性的总结与介绍，便于钢琴学习者阅读和理解。但是按照民歌所属地域划分较按照五声调式划分有一定难度，因为大多数民歌是在民间传唱的过程中得以保存的，并且至今依然在传唱，这导致同一首歌民歌的所属地域常常不是唯一的，例如《绣荷包》在山西传唱，在陕西也是十分流行的民歌，并且在传唱的过程中地域不断变化，每流传到一个地方就会受到当地风土人情、音乐风格特别是方言的影响，继而是民歌的曲调不断发生变化。在这种情况下要指明一首作品的所属地是比较困难的，若要方方面面将每首民歌覆盖的每一个地区和各地区该民歌的特殊性加以介绍绝非三言两语能表述清楚，这对于钢琴初学者来说过于复杂，作为一本钢琴教材过量的介绍民歌的特色也会有本末倒置之嫌。因此我认为按照五声调式来划分章节是合理的、可行的。

2. 在编排曲目时可以适当对每一首作品的原貌加以介绍，而不单列出该民歌的归属地。许多钢琴教材在引用一些著名音乐作品时常常会伴随一些介绍性的文字，例如最为普及的钢琴初级教程《约翰汤普森简易钢琴教程》，常常选一些著名的歌剧选段、交响乐选段，编者常常会用文字简述歌剧内容，音乐创作背景，曲作家的一些信息等等，这对于弹奏该作品的学习者来说都是必须要了解的音乐知识。为民歌小曲做注释不仅能帮助演奏者理解该作品，更能够使其在学习钢琴的同时了解民族音乐，实现黎先生的另一个写作初衷——普及民族音乐母语。

3. 虽然《民歌钢琴小曲 50 首》的教学程度定位在初级阶段，但实际上曲集中有相当一部分作品对于钢琴初学者来说是有难度的。这个难度来源于两个方

面：其一，初学者较少能够接触中国钢琴作品。绝大多数钢琴学习者平时练习的内容有练习曲、乐曲、复调作品以及《哈农钢琴练指法》之类的基础性练习等几个方面，这些音乐作品尤其是基础性练习，大部分是依附于西方大小调体系的，中国作品或者五声性音乐作品只占极小的比重，因而钢琴初学者难免会对中国钢琴作品有生涩感。其二，不同于我国传统的五声性乐器古筝、古琴等，钢琴的构造特别是键盘的布局是基于七声性音乐体系的，因而用钢琴弹奏五声性音乐作品比起西方大小调音乐作品就显得不够方便。此时，一套科学合理的指法是必不可少的，这也是编排工作中一项重要的内容。以下是我尝试为其中作品编配的指法，编配原则是尽可能使每一个声部能连贯流畅的进行：

5. 山 歌

Mountain Song

四川
Sichuan

Allegretto

本论文的研究课题是以黎英海先生《民歌钢琴小曲 50 首》的现有艺术成就为中心而展开讨论的，因而上述有关编排问题不做详尽的分析及阐述，事实上，在如何将其更为合理的编排，如何更深入地挖掘《民歌钢琴小曲 50 首》的价值这些问题上，有很大的空间去研究，希望在以后的学习过程中能继续分析解决这些问题。

结 语

至此，我已将这一年来对黎英海钢琴作品《民歌钢琴小曲 50 首》的所有分析研究成果整理成文。在过去的日子里，我用了大量的精力去了解黎英海先生的艺术道路与创作经历，这些看似琐碎又平常的文字，让我深刻的体会到黎先生与民族音乐的渊源，这种源于内心深处对民族文化的眷恋之情伴随了黎英海一生，他的音乐作品与理论著作正是这种情感的产物。同时我也十分钦佩黎先生著书成文的能力，他将汉族调式与和声体系科学架构，并且用深入浅出的语言把抽象的理论讲述得通俗易懂。通过学习《汉族调式及其和声》，我对民族调式与和声有了一个全新的认识，虽然也只是学到了一知半解的程度，但这本著作作为我指引了一条正确的道路，一条通过民族调式进入和声理论的道路，这让分析《民歌钢琴小曲 50 首》的作品这项任务变得豁然开朗。在文献研读的过程中，我也不间断的在钢琴上练习着《民歌钢琴小曲 50 首》，这不仅让我接触到了更多的民间作品，也对民族和声的音响效果有了更加真切的体会。

《民歌钢琴小曲 50 首》是黎英海先生早期的作品，这 50 首作品选材丰富，涵盖了民族音乐中的多种体裁，有山歌、小调、戏曲、民间歌舞等，从地域上讲，这 50 首作品包含了除新疆以外的中国各个地区省份的民歌作品，如不是对这些作品的原貌有着深刻的了解，作者是无法将它们成功的谱写为一首首钢琴作品的，由此可见黎英海先生民族音乐功底是多么深厚。综述全文，《民歌钢琴小曲 50 首》的现有艺术价值是应当被予以充分肯定的：它是一部不可或缺的钢琴教材，以其短小精干的曲式结构和朗朗上口的旋律，当之无愧的充当起钢琴学习者踏入中国民族音乐领域的敲门砖。同时，它的每一首作品都见证者黎英海先生在民族和声道路上的探索；每一首作品都忠实地再现了中国传统民歌的精髓，它是中外音乐文化交汇的产物，是中国音乐工作者勤劳与智慧的展现。

《民歌钢琴小曲 50 首》的推广与普及状况并不理想，近年来类似《民歌钢琴小曲 50 首》的小型中国钢琴作品也有一些，但是这样的教材还没有担负起普及民族母语的重任，这种情况的出现，虽不排除教学的因素，但仅从教材的角度出发，像《民歌钢琴小曲 50 首》这样的中国钢琴曲集的编排还缺乏一定的科学性与合理性，这项工作有待音乐工作者的重视与完善，我希望在今后的学习

结语

道路上有机会接触更多的作品和理论，进行大量的实践，从而继续这一课题的分析研究，真诚的为中国民族音乐的推广尽绵薄之力。