

西南师范大学

硕士学位论文

汪立三先生钢琴音乐研究

姓名：王文军

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：吕德玉

2001.6.1

汪立三先生钢琴音乐研究

学科专业：音 乐 学

研究方向：钢琴教学与演奏艺术

指导教师：吕德玉教授

研 究 生：王文军（98112）

内 容 摘 要

本文回顾了汪立三先生五十年代以来在中国钢琴音乐创作中所进行的探索，他的作品既把传统音乐与现代技法进行结合，又把中国优秀的音乐与西洋音乐有益的部分加以沟通。《蓝花花》和《小奏鸣曲》为他后来钢琴音乐的创作，奠定了坚实的基础。

改革开放后，汪立三先生在中国钢琴音乐创作中，进行了新的实践，他运用声乐曲、民间戏曲的体裁创作钢琴曲；运用民族音调、色彩性调式和声编写钢琴曲；并运用现代作曲技法创作钢琴音乐，使他的作品成为既有民族特征又具时代特征的中国新音乐。

另外，本文还对汪立三先生几首钢琴作品《蓝花花》、《在阳光下》、《兄妹开荒》和《涛声》从创作背景、曲式结构、表情、力度、情绪、指法、踏板等几方面，如何进行演奏与教学谈了自己的看法和观点，为今后演奏或进行这方面曲目的教学者，提供一点参考。

最后，本文概括了汪立三先生钢琴音乐创作中的几个主要特征以及他在中国钢琴音乐发展中的贡献与历史地位，论证了汪立三先生是我国钢琴艺术道路上承前启后一代音乐家、作曲家的主要代表。在结尾处，作者阐述了一段有关“钢琴中国化”的思考。

关键词：汪立三 钢琴音乐 钢琴中国化

A STUDY ON MR WANG LISAN'S PIANO MUSIC

MAJOR: MUSICOLOGY

FIELD: PIANO PERFORMANCE AND TEACHING

TUTOR: PROF. LU DEYU

AUTHOR: WANG WENJUN (98112)

Abstract

This dissertation presents a general review of Mr. Wang Lisan's exploration in Chinese Piano Music beginning from 1940s. The creation of Lanhuahua and small sonata, laid a sound foundation for his later creation in piano music.

After the reform and opening, Mr. Wang Lisan did more practice in his creations of Piano Music. He composed Piano Music by using the rhythms of vocalities and folk traditional operas. He rearranged Piano Music applying both national tonalities and colorful tones. He also composed Piano Music by means of modern melodizing methods, which made his works become Chinese New Music with both national and modern characters.

Besides, the article shows the author's opinion on how to perform and teach some of Mr. Wang Lishans works, for example, Lanhuahua, Under the Sunshine, Brother and Sisters opening up the wasteland and Shengtao etc. The author tries to explore experiences of performing and teaching Mr. Wang Lisans works by analyzing creation background, music structure, ways of expression, mood, fingering, footplate, etc. By doing this, the author has assimilated extracts and gained illuminations so as to provide some beneficial references for the future composers and teachers in this area.

Finally, basing on facts, the author generalizes Mr. Wang Lisans main characters in the creations of Piano Music and his contribution and position in the development of Chinese Piano Music. The author concludes that Mr. Wang Lisan is the main representative of the musician and composers who inherited the past and ushered the future in our country. At the end, the author gives some consideration on the sinicization of the piano.

Key words: Wang Li-san Piano music Sinicization of the piano

引 言

人类已跨进新世纪，回首百年中国乐坛，“如何对待传统音乐文化”、“如何对待西方音乐文化”、“如何建构雅俗共赏的中国新音乐”一直是音乐家们关注和思考的几个主要问题。对这些问题的不断深入研究和实践成为推动中国钢琴音乐发展的主要动力。几代薪火相传的音乐家为此付出了毕生的智慧和心血。他们在音乐创作、音乐理论、钢琴演奏、钢琴教学各方面为中国钢琴艺术走向世界以及钢琴的中国化作出了不可磨灭的贡献。

汪立三先生就是这些杰出音乐家、作曲家中的代表人物之一。他创作的钢琴作品既把传统音乐与现代技法融为一体，又能把中国的优秀音乐与西洋音乐有益的部分加以沟通。汪立三先生的钢琴音乐创作风格各异，个性鲜明，既有浓郁的民族风情、又具强烈的时代气息；既有深刻的内涵、又有新颖的效果。

“他的作品或雄浑、或清新，充满着探索的热忱”（引自：魏廷格《论我国钢琴音乐创作》），在中国钢琴音乐的创作中具有一定的影响。

汪立三先生从五十年代开始创作，至今不断。他努力从事音乐活动，成就卓著，为丰富我国钢琴艺术文化、为中国钢琴音乐的发展，做出了重大贡献。研究汪立三先生的钢琴音乐（作品），是我们研究中国钢琴音乐近几十年来继贺绿汀、丁善德、瞿维、桑桐等先辈之后发展的又一个新的途径，对汪立三先生的钢琴作品进行一次认真的分析和研究，也是对“中国风格”钢琴音乐的一次认真地学习。便于今后更好、更准确地把握汪先生的以及其它中国钢琴音乐的精神境界和创作手法，为今后学习和研究中国钢琴音乐，提供一点参考，同时，为中国钢琴曲的演奏与教学、为中国钢琴音乐的继续发展尽微薄之力。

第一章 汪立三先生在钢琴音乐创作中的积极探索

汪立三，一九三三年三月二十四日出生于四川省一书香门第，自幼受过良好的教育。十四岁时，曾在其长兄主持的进步报刊《周末论坛报》任文艺副刊编辑，负责收编乐事，撰写乐评。后在四川艺专学习钢琴及小提琴，他音乐、美术天赋超群，一九五一年报考上海音乐学院，成绩突出，钢琴、作曲两系都以总分第一名录取了他，之后，他选择了作曲系。在五十年代那个特定的社会环境中，上海音乐学院在贺绿汀院长的领导下，创作及学术气氛在全国曾独树一帜，对当时年轻的学生们产生的影响是很深的。同时，在桑桐等老师的指导下，汪立三开始了对钢琴音乐创作的积极探索。

一、“雅俗兼融、求新思变”——洒脱的民族气质

中华人民共和国的成立，标志着我国社会迈进了一个新的纪元，音乐方面也进入了新的历史发展时期。日益安定繁荣的社会环境，提供了必要的物质条件，钢琴教学、演奏、创作事业也蒸蒸日上，使五十年代钢琴音乐创作获得了初步繁荣。

一九五三年，当时还是上海音乐学院作曲系学生的汪立三，在贺绿汀院长“提倡学民歌，鼓励自由创作”的精神感召下；“在桑桐老师和杨与石老师的亲身指导下，使多声部写法的思维方式和空间范围有了极大的改变和拓展（汪立三语《钢琴艺术》98、1期）。”这时，他创作了著名的钢琴独奏曲《蓝花花》。这首乐曲，创作风格清新洒脱，凝重深厚，雅俗同炉，并富有浓郁的民族气质。

《蓝花花》原曲的多段叙事性歌词，采用同一曲调，属于分节歌形式。汪立三先生当时不仅强调了原曲的叙事性因素，同时还创造性地注入了许多戏剧性的因素。在曲式上，他通过性格变奏的手法来展示乐思，并以三段体结构原则来体现全曲的结构。

在第一部分中，首先用简练的长和弦，衬托出如歌的旋律主题呈示。然后，通过在节奏、织体方面的变化，使变奏1的音乐流动起来，生动地描绘出

了蓝花花那美丽、质朴的形象和对爱情的美好向往。

谱例《蓝花花》主题、变奏1：

Lento (♩=48)
Tempo rubato espressivo *pp*

p

Andantino (♩=72) *p*

mp *poco accel.*

dolce tempo *poco rit.* *a tempo*

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Lento (♩=48)' and 'Tempo rubato espressivo' with a dynamic of 'pp'. The second system is marked 'Andantino (♩=72)' and includes dynamics 'p' and 'mp', along with the instruction 'poco accel.'. The third system includes the markings 'dolce tempo', 'poco rit.', and 'a tempo'.

第二部分是一个展开性的段落，作者在变奏2和变奏3中做了大量的展开和扩充，从而表现出人物内心不安、激动、惊慌、悲愤的变化，体现了蓝花花在封建礼教的桎梏下失去爱情自由后的愤恨与抗争。

谱例《蓝花花》变奏2、变奏3：

Più mosso (♩=80)

The musical score for variations 2 and 3 is marked 'Più mosso (♩=80)'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system features a series of chords with a melodic line above them. The second system continues the melodic and harmonic development.

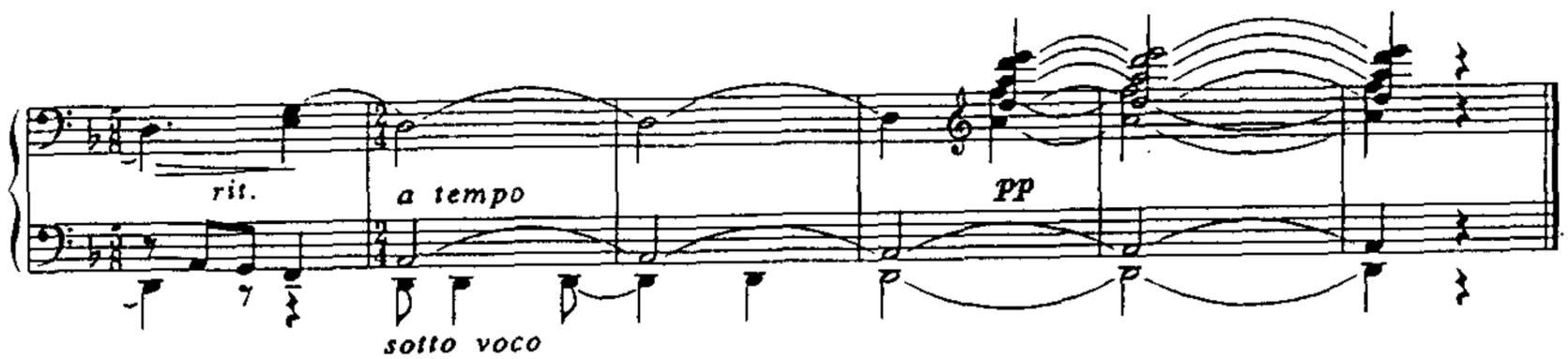
Agitato (♩=126)



第三部分由变奏4和结束段构成。变奏4是变奏1的变化再现，在情绪上比变奏1要激动些，这是作者对蓝花花反抗行为的歌颂。在结束段中，紧接着的变奏4的结尾音调，作者采用展开的手法处理，并再次引用了变奏2的扩充中那个带有悲愤色彩的下行音调，加深、加剧了故事的悲剧色彩。

谱例《蓝花花》变奏4、结束段：





在《蓝花花》这首钢琴曲的和声中，作者基本沿袭了他的师辈们的一些做法，即在五声性的旋律上配置大小调和声。在主题呈示中，主题旋律为D羽调式，而下面的和声则在d小调上。虽按大小调和声配置，但“五声化”的音响效果仍很浓郁。

而在下方长和弦的衬托中，可明显地感到前三小节的低属和弦长音与后五小节的低主和弦的持续音。这主、属持续音在变奏1的开端也沿用着，仅改为节奏型的形态。

在第35小节中，bE小七和弦中加入了附加音“F”以及“bA”外音，使这个比较柔和的不协和和弦变得极不协和，它解决到五度关系的bA大三和弦。这两个和弦共出现三次，形成了临时的属主关系。值得一提的是，在bA大三和弦上方的旋律音是附加九度音，从而使这个和弦具有一种新颖的音响效果，并给传统的四、五度关系的和声进行以新意。这充分反映了作者的创新意识。

40小节处，在弱拍由助音形成的不协和音响（外声部的助音与和弦音bG、bD构成九、七度的关系）以达到模仿人声叹息音调的效果，使其更具悲剧色彩。

谱例《蓝花花》35—43小节：



汪立三先生创作的以民歌为依据的钢琴作品《蓝花花》，乐曲从头至尾雅俗兼融，并努力去求新思变，既好听、又好懂，同时，又是一首我们教学和演奏中经常运用的曲目。汪立三先生当时通过对《蓝花花》和中国传统民间音乐

的研究，为他此后钢琴音乐的创作，积累了极宝贵的经验。

另一方面，汪立三先生在他的创作中，还有意识地去表现中国的传统文化，如《他山集》的第一首《书法与琴韵》表现了传统文化中的书法艺术与古琴艺术，《梦天》和《秦王饮酒》则是根据李贺的同名诗词而谱写的，等等。

此外，汪立三先生还在作品中，通过模拟民间乐器的音色，来丰富他的音乐表现。例如《小奏鸣曲》第一乐章的音乐就借鉴了民族器乐曲《百鸟朝凤》中笙的音色效果，《书法与琴韵》的赋格音乐则是对古琴音乐的模拟。《梦天》便是通过十二音序列音乐来体现中国文化“诗”的气质的。

中华民族的气质，是几千年历史形成的精神、文化、性格、传统等的本质特征；是民族精神的内在素质；并具有很大的稳定性、继承性和丰富多样性。凡是经受了时间考验的中国钢琴曲，肯定都是从某一方面抓住民族气质，深掘下去、发扬开来的。那么，我们的优秀钢琴曲，都是如何获得民族气质的呢？

《牧童短笛》（贺绿汀作曲）、《儿童组曲》（丁善德作曲）类型的作品，它们的曲调找不到民间曲调的原型，是运用熟练的音乐形象思维对题材内容的直接概括。中华民族气质是一目了然的：这是中国的，也只能是中国的！前者是民族传统审美感的一种结晶，后者是五十年代人们精神中某种质的凝炼。《涛声》（汪立三作曲）则是把握民族调式的美学内涵，予以发挥。《涛声》的主导音调属于中国古典风格；由于题材的需要，引进了日本传统风格的调式。这两种调式，都源远流长，给人以历史的重量感，民族气质也十分浓重。

引用古典、民间的现成曲调和传统器乐曲、民歌主题变奏及其它民间现成曲调改编的钢琴曲，其中不乏成功之作。关键在于首先要准确掌握调式风格，以旋律、和声为依据，并要把存在于现有曲调本身的表情，化为作曲家的主观感受，并创造性地运用音乐表现手段去刻画、塑造，这不是借用，而是作曲家的创作。所以，钢琴曲《蓝花花》，才有令人信服的力量。这也就是汪立三先生钢琴音乐创作中洒脱的民族气质。

民族气质，取决于作曲家的民族文化修养、民族音乐审美的敏感和对题材内容精神本质的掌握。无论怎样，只要捕捉到了这种气质，就可以从深远的源泉中吸取民族音乐美的营养，从而获得久远的艺术生命力；并且，也才能以不可替代的中国钢琴音乐独有的美，贡献给世界。民族气质，实在是中国钢琴艺术赖以安身立命的根本。

民族气质不是凝固不变的，它随着时代的发展而不断变化，但万变不离其宗。回顾汪先生从五十年代初到现在所有钢琴音乐的创作，有如一条流向远方的长河，沿途不断注入着新的成分，但又总可以找到它的源头。可见，民族气质是一个不断变化又互相联系的历史过程。应当着重指出的是，那些有着长久生命力的作品，往往是站在这一历史过程前列的，体现着所处时代的新风格。

总之，一方面立足于民族气质的稳固基地，同时又呼吸着时代的新鲜空气，这是写出富有生命力的钢琴作品的一个重要经验。正因为汪立三先生创作的钢琴音乐作品同时具备了这几项，他的作品才得以成为“雅俗兼融，求新思变”、经得起反复推敲的中国钢琴音乐；同时，在他的作品中，无论从内容还是到形式，都表现出了强烈的时代精神和民族气质。

二、“古为今用，洋为中用”——精新的艺术构思

在汪立三先生的音乐创作中，有一部分是以民族音乐或现成作品为主要素材进行创作的；在一些标题性作品中，充分发挥丰富的想象力，力求使作品的内容深刻、精妙，并自然流畅地把传统与现代、民族与西洋音乐有机地进行结合。这一艺术构思，是他几十年钢琴音乐创作的根本出发点。

一九五七年，当时还是上海音乐学院作曲系学生的汪立三，用各种民歌为素材，写了不少钢琴小曲，音乐学院附小曾经用过，反映很好，这样一来就又约他再创作一首小奏鸣曲，打算编入钢琴教材。同年，上海音乐学院举行钢琴曲创作比赛，汪立三先生当时就以这首《小奏鸣曲》报名参加了，并荣获创作一等奖。二十几年后，人民音乐出版社出版时，作者分别为三个乐章加了标题。第一乐章：在阳光下；第二乐章：新雨后；第三乐章：山里人之舞。

《小奏鸣曲》是一首充满着明快、靓丽色彩的；在和声、旋律等方面现代感都比较强的中国钢琴作品，作者在创作中有意识地摆脱古典乐派的传统风格，是“古为今用，洋为中用”的积极探索，是中国钢琴音乐的优秀代表作之一。乐曲淋漓尽致地展现了新中国人民的精神风貌，深刻地表达了作者性格爽朗、气质豪放、思想达观、胸襟豁然乐观主义精神和对祖国山河及大自然风光无限地眷恋和热爱。

在这首《小奏鸣曲》中，汪立三先生对中国钢琴音乐的创作进行了积极的探索：

1、在旋律方面：

中国的传统艺术中，“线条美”是其重要的审美特征之一。在中国音乐作品中，这种意识则集中地表现在对旋律的追求。汪先生曾说过这样一句话：“有一次，我向沈（知白）先生请教关于音乐的民族特点问题，他曾对我说‘在这个问题上，音调比调式的意义重大得多’。他这句话给我启示极大。”汪立三先生在创作中，除了注意音调本身的特点并加以发挥，使他的旋律展现出各种色彩外，还通过对钢琴音乐各种手法的运用，力求使旋律器乐化。《小奏鸣曲》第一乐章，利用旋律的上下波动、抑扬顿挫，热情地展示了一群充满活力与生机的少年儿童在阳光下嬉戏的场景。第二乐章中，第一主题是带有云南民歌风格的优美抒情的旋律。旋律本身很平和，起伏不大。作者通过多种节拍的变幻，突出旋律中节奏重音的作用，加强旋律的韵律感。尤其是在第6小节至第8小节的旋律中，bA、F两个音连续三次重复出现，由于每次所用的节奏都不一样，产生了“润腔”的效果，这大概是作者得益于民族声乐上的某种特点，同时，作者又把旋律放在高音区开始，使旋律的意境更加宁静、清新，正好点化了“新雨后”的标题。

谱例《小奏鸣曲》第二乐章 5—9小节：



在第三乐章中，还运用了四川民歌的曲调。

谱例《小奏鸣曲》第三乐章 6—27小节：





2、在和声方面：

由于我国专业音乐发展得较晚，再加上中国传统音乐一向以单声音乐为主，因此，和声方面的发展也是比较缓慢的。解放前，绝大多数作曲家一直主要沿用西方传统的大小调和声体系，作品的风格也明显地受欧洲古典乐派的影响。四十年代后，少数作曲家开始采用了一些后期浪漫乐派、印象派和某些现代风格的和声手法而创作；但在大多数的作品中，还常常是以民族特色的音调同西方大小调的和声相结合。在不少作曲家的创作实践过程中，已经开始注意了对于和声民族化的探索，如他们采用多叠置的三和弦，缺少三音的和弦以及四、五度叠置的和弦等。他们的目的大多数是为了削弱传统和声的功能性，使其符合中国民族音乐的风格。

在《小奏鸣曲》当中，我们可以清晰地感受到，作曲家在和声方面为我们展现出的崭新色彩与风貌。例如：第一乐章的主题部分，作者吸取了民间器乐曲《百鸟朝凤》的音响特点，在整个主题呈示部中只用A大调的主、属两个和弦骨干为其和声基础，反复弹奏，使主题建立在一种片状的和声背景之上，这种做法显然与巴托克许多作品的和声配置是相近的。

《小奏鸣曲》的调性变换非常灵活自由，各调之间的色彩对比很鲜明，例如：在第二乐章的再现段中，作者对再现的主题作多次转调，从bE羽调经过bE角调转入#C羽调，然后又转入bB羽调。

初看起来，觉得调式与调式之间的关系很远，但听起来却觉得转调进行得很自然，并没因为调式关系远而产生转调的生硬感。

谱例：《小奏鸣曲》第二乐章45—63小节：

Calore (♩=72)

虽然三次转调都是羽调式，但由于调性色彩的不同和其转调承接自然，使人们在不知不觉中感到音乐色彩的生动、变幻与丰富。

由于五声调式的结构特点，使其在调性、调式的复合写法上具有比大小调更大的自由性，各种不同音程关系的调式、调性在一定条件下都可以相结合。汪立三先生借助五声调式的这种特点，在《小奏鸣曲》的创作中开始了多调性运用的探索。例如：第三乐章自76小节到98小节的音乐中，不仅有转调而产生的调式色彩变化，而且还在非旋律声部加入其它调式的音调，使音乐色彩的变化更为纷繁，这是作者纵横多调思维的体现。

谱例《小奏鸣曲》第三乐章76——98小节：

其调性布局为：

上声部 E商—A商—B商——

下声部 E徵—B徵—C商—#C商—D宫

从《小奏鸣曲》开始，多调性创作手法的运用在汪立三先生的作品中逐渐成熟，并形成其创作特征之一。

3、在复调方面：

汪立三先生在创作中，非常重视复调技术的运用，并发挥复调技术对于组织乐思、发展乐思、活跃声部的特殊作用，收到了良好的效果。

在《小奏鸣曲》第二乐章的开始部分，高声部奏出清新优美的主题旋律，低声部是以平行四、五度音程组成的对应旋律。这个旋律正是主题第一句扩大时值的模仿，并与主题旋律形成卡农式对位进行。由于作者使用的是音程式旋律，又将时值拉长了许多，因此，这一对位的听觉效果与主题形成一种衬托的关系。之后，从第10小节开始，主题旋律在低声部出现，接着其它声部也显示出来，构成了一个独特的、富有朝气的复调性段落，给人留下了深刻的印象。

谱例《小奏鸣曲》第二乐章 1——19小节：

Sereno (♩=92)

在第三乐章中，98小节开始的固定低音延续了30小节，以此为背景，衬托了悠长的旋律，形成了急缓之对比。

谱例《小奏鸣曲》第三乐章98——109小节：



回顾和研究汪立三先生《蓝花花》和《小奏鸣曲》的创作，我们可以肯定：当时还是音乐学院学生的作者对中国钢琴音乐的初步探索是成功的。汪立三先生在作曲系学习期间，曾师从于丁善德、桑桐等名家，这时的他就已经是一个出色的高材生，他没有纯技术地去片面模仿现代技法，而是始终把他的创作扎根于民族传统之中，在他的作品里总是充满着鲜明的民族精神和浓厚的民族风格。古为今用，洋为中用，艺术构思精妙、新颖。用汪先生自己的话说：“我对那些舶来品总是想通过创作去探索其与民族音乐结合的可能性”。因此，这两首钢琴曲的成功创作、出版及推广，为作者由此之后钢琴音乐的创作奠定了坚实的、雄厚的基础。

第二章 汪立三先生在中国钢琴音乐创作中的重要实践

一九七六年十月，江青集团覆灭，祖国大地迎来了艺术的春天。从一九五八年至一九七六年因多年极“左”思潮的羁绊和束缚一直没有钢琴曲发表的汪立三先生，满怀豪情、“重操旧业（汪立三语）”恢复了钢琴音乐的创作与发表。这时候的汪先生，早已具备对钢琴音乐创作成功探索的经验；又经历了人生的坎坷之路，他要放开手脚，大胆革新，准备为祖国的钢琴艺术事业再做新贡献，开始了他对钢琴音乐创作的重要实践。

一、根据声乐曲、民间戏曲体裁创作的钢琴曲

改革开放，拨乱反正，使中国钢琴音乐界空前活跃。在题材的开拓和技法的创新等诸方面，思路越来越宽。诚然，不少作曲家一直坚持在中国调式特性的基础上，进行着民族和声的革新与试验；更多的作曲家则立足于对新风格的大胆探索、追求新的音响结构。汪立三先生就是其中的代表人物之一。

(一) “文革”结束后，汪立三先生第一个作品就是一九七七年将贺绿汀先生的《游击队歌》编创成钢琴曲，并用“叙事曲”作为标题。

贺绿汀先生创作的《游击队歌》，家喻户晓、人人皆知。歌曲以诙谐的风格、乐观的情绪，展现了抗日敌后根据地游击战士神出鬼没、机智灵活，打击侵略者的生动场景。汪立三先生把这首歌编创成钢琴曲之后，丰富的和声、磅礴的气势、新颖的音响效果等，大大地丰富和发展了原歌曲的内涵。在此《叙事曲》当中，人们可感受和联想到游击队员打击日寇，取得一个又一个胜利的动人场面。这首钢琴曲是汪先生继《蓝花花》之后，又一首根据歌曲体裁而创作的钢琴作品。

乐曲一开始：三连音和弦之后接一长音和弦，好似进军号吹起。在嘹亮的号角声中，乐曲在每分钟116拍的进行曲速度中展开。《游击队歌》的前奏出现，从第7小节开始左手低音八度旋律，右手双音的三连音与之配合、渐强后变弱并渐慢，左手弱弹号角式的音型，好似号角声又离我们很远，游击队战士们整装待发。14小节左手双音处理，上方为旋律音。这就是整个乐曲的引子部分，在G大调中进行。

谱例《叙事曲》1——16小节：

The musical score is presented in a grand staff format with two systems. The first system covers measures 1 through 6, and the second system covers measures 7 through 16. The tempo is indicated as quarter note = 116. The score includes various musical notations such as triplets, octaves, and tremolos. The right hand part features a melodic line with triplets and octaves, while the left hand part features a bass line with octaves and tremolos. The score is marked with 'f' (forte) and 'tr' (tremolo).

汪先生在这首《叙事曲》当中，力求通过钢琴这一乐器音域宽、变化多、几个声部可同时出现等特点来大胆地运用歌曲的旋律主题，去刻画丰富的音乐形象。这是他在进行钢琴音乐创作实践中很重要的方法和步骤之一。在如：

《叙事曲》引子之后，主题在低音区出现，一开始先用单音，表现了游击队战士精神抖擞和机智灵活。单音旋律后，进入了“二重唱”、右手八度“高奏旋律”与低音声部的“轮唱”呼应起来，展现了抗日队伍不断扩大、战斗力不断增强的场景。35小节后，进入了一个激烈战斗的场面，右手轮指、左手旋律。这一段进入了C大调，之后通过共同和弦，乐曲又转到了bA大调上，右手三十二分音符快速进行、中间声部隐伏着旋律，并与左手低声部六连音节奏配合着。此段是多声部音乐在钢琴上的一次美妙结合，层次相当分明。

进入56小节时，乐曲转为b小调，这是作者新创作的一段旋律音调，低音区的震音，高音区的“呐喊”合为一体，此段展现了日本侵略者的猖狂、铁蹄践踏着我们的祖国山河。经过一段“华彩”之后，到77小节，乐曲重新回到主

调（G大调）上，左手却两次出现用F大调旋律，作者运用这种不协和的音响效果，表现了游击队员与日寇作战的艰苦。从87小节开始，右手十六分音符连续出现，左手旋律与之配合，后来又变成左手十六分音符与右手和弦八度旋律配合，展现了游击队员与侵略者周旋的情景，之后，二度转调至A大调上，左手连续三连音和右手和弦音强奏，表现了游击队坚强的战斗力。这一段，强弱对比很大，调式也很不稳定，通过这些手法，展示了一个激烈的战斗场景，并将乐曲逐渐推向高潮。126小节——131小节用震音等方法，展示了日本侵略者遭到失败的可耻下场。华彩乐段之后，乐曲在辉煌的气势中，表现了游击战士的胜利与豪迈，大踏步地向前，去迎接新的战斗并夺取更大的胜利。

作曲家的洒脱与浪漫，在此曲的创作中得到了充分的发挥。

（二）一九七八年，汪立三先生又根据由王大化、李波、路由集体创作；路由编词，安波配曲的陕北秧歌剧《兄妹开荒》创作了与之同名的钢琴曲。与《蓝花花》一样，《兄妹开荒》也是陕北民间音乐风格，不同的是：《蓝花花》原是陕北民歌；《兄妹开荒》原为陕北秧歌剧。在这首钢琴曲的创作过程中，“作曲家再次使用了钢琴的‘土嗓子’（并且有更多样、更精妙的音的结合），运用了纵向复合调性，以及存在于他所有作品中的，总是‘出人意外’而又是‘意料之中’的横向调性关系等技巧。这些在《兄妹开荒》中，就显得更有魅力了（选自：魏廷格《汪立三的钢琴创作》一文）。”

改革开放，给我们祖国带来了蓬勃朝气，人们呼吸着自由的空气，又满怀美好的希望和向往，这是当时很多作曲家进行音乐创作的精神源泉。这时候，民族钢琴创作已进入了令人兴奋、满怀希望的新时期。

从《兄妹开荒》当中，我们十足地感受到了优秀中国钢琴曲的几个主要特点：中国钢琴曲有一种独特的乐观、明朗、向上的精神气质。在一定程度上，这反映了我们古老的民族虽然经历了无数的苦难，但她却从不悲观、失望，始终保持着耐心和坚定的进取精神；优秀的中国钢琴曲的题材，也总是面向广大群众的，总是力求反映他们的精神面貌，服务于他们的劳动，并总是力求用他们乐于接受的方式来表达的；中国传统美学讲究情景交融，寓情于景，借景抒情。优秀的中国钢琴曲也是这样，情总是和一定的景联系起来，景又总是一定的情中之景；另外，中国特色的曲调，已经与外来的和声、复调等多声手法结合，所以，优秀的中国钢琴曲是具有民族风格、多声织体的编织与结合。

在这一历史时期里，带有民族特色的多声思维已初步发展了起来；在这一历史环境下，形成了上述中国钢琴音乐的基本特色。类似《兄妹开荒》等等这样一些优秀的中国钢琴曲，以其特有的美学价值，在世界钢琴艺术领域中，开始占据了适当的位置、并发挥着重要的作用。

二、运用民族音调、色彩性调式和声编写钢琴曲

(一) 汪立三从小就很喜欢绘画。上中学的时候，他就经常去美术教师宿舍，看书、画画。多年来汪先生无论身处何境，这个爱好却始终保持着。汪先生说：“我很喜欢梵高的画，热情、色彩丰富，感染力特别强。还有康定斯基——抽象派的鼻祖，他的画是无声的音乐。”汪先生除了收藏名画，更重要的是自己亲自作画，有油画、水墨画，有早年留下来的，也有近几年的，他对绘画爱之笃深，经年不舍的精神，令人敬佩。

一九七九年，日本著名画家东山魁夷在北京开画展，汪先生非常关注，不久就在《人民画报》上看到了东山魁夷的画，这些画强烈地感染了汪立三先生，于是产生了创作冲动。就这样，著名的《东山魁夷画意》组曲便诞生了。

作曲家汪立三在此组曲中，抒发而成“冬花”、“森林秋装”、“湖”、“涛声”四首钢琴曲。前三首表现一种对画家作品的感触，是一种比较客观情绪的表达，“后一首则体现了一种斗争性与情感的升华”（汪语），带有主观成份。作为中国艺术家，汪立三还将音乐与诗词联系起来，在每首乐曲开头题了诗句，大有中国画家作画题诗的传统和功效。

第一首：“冬花”

诗曰：沉寂、冷清……

一棵银白色的大树

晶莹剔透

它那搓枒繁密的枝树

在寒光中

唱着生命的歌。

从下面对“冬花”中的分段曲式中，可见作者用的是典型的中国传统音乐曲式结构：

段落顺序与名称：散——慢——渐快——渐急——慢——散

小节数分段：（1—8）（9—23）（24—40）（41—74）（75—96）（97—100）

主题从第9小节开始，以日本传统的“都节调式（有两个小二度，近乎欧洲小调式）”写成。（“都节调式”的唱名标记为：me、fa、la、si、do、me）

在“冬花”里，有时化为三（或四）个叠置着的线条，在寂静中相互述说着；有时变化为两（或三）个同样叠置着的、但又是不同调性的华彩性音流，闪耀出晶莹剔透的光芒，仿佛是在清寒料峭中，跃动着生命的力量。主题旋律中的每一个音就好像一颗颗晶莹的冰粒，在您的眼前闪光——音乐不仅为耳朵，也为眼睛所欣赏。

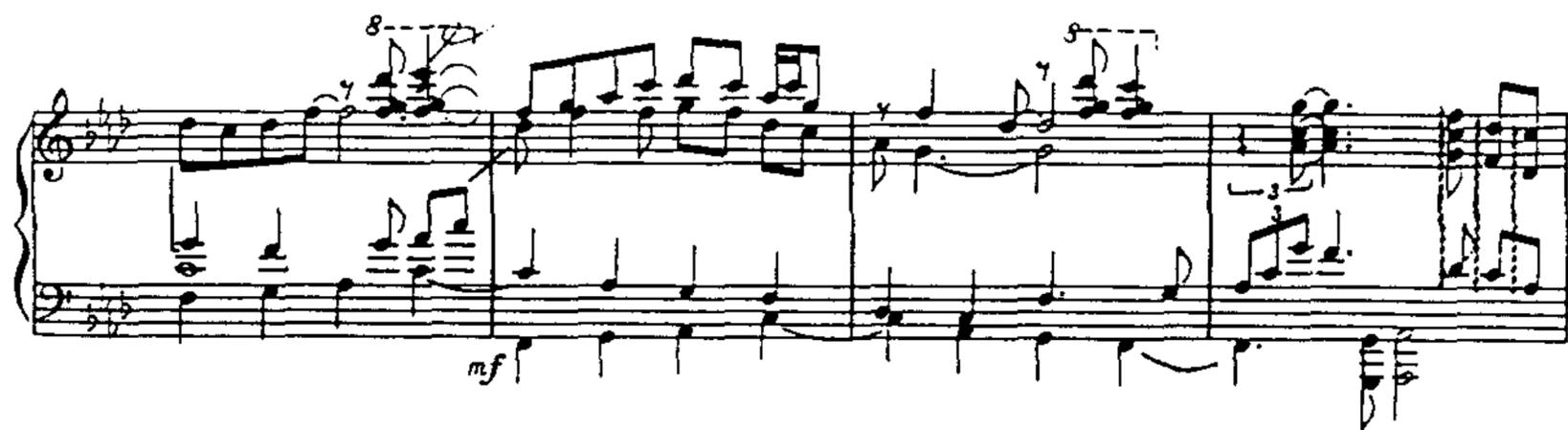
“冬花”开头琶音和弦的音列，实际上也就是整部作品的核心音调：

谱例《冬花》1——2小节：



另外，在复调方面，“冬花”的主题呈示段中，以类似赋格段呈示方式，依次在各声部呈示主题。与一般赋格段不同的是，各声部是以不同时值，并用相同的调性。从第8小节低声部呈示开始，主题依次在高声部、中声部出现，几条旋律交织发展直到17小节出现四个声部，19小节以后，融为主调织体，直到第一部分结束，从而构成了一个独特的复调性呈示段落。

谱例《冬花》8——19小节：



“都节调式”，是一种很具个性的调式，虽属五声调式，但与中国的五声调式不同，这一调式色彩与欧洲自然小调相近。作者在此运用高超的创作技巧，完成了不同调性的调式色彩变化。如：第1小节为F小和弦（附加大二度）与 bD 大七复合和弦分解，再加上长音 A ，使和弦更加复杂化——F大、小和弦的转位，同时 A 与 $\#G$ （ bA ）的进行，又使之与第2小节的 $\#C$ 小和弦（附加大二度）与 A 大七（附加四度）和弦构成，它们加上主音F上方大二度附加音，便构成了该调式的音阶：



第1小节 A 长音是附加音，它解决到第2小节 $\#G$ 成为后面和弦的五音，这个五音又是第3小节F、 bA 、C和弦中的三音， bA 为等音。这又是复和弦： A 小和弦与F小和弦的结合。以后，左手（5小节）D小和弦分解，进入6、7小节C增三和弦（商和弦），为主题的出现，做了充分准备。第2小节以同样的音型转到 bD 都节调上，但作者却用 $\#C$ 都节调作等音代替。第3、4小节，作者将 $\#C$ 调中的A和E保留下来，作为低音，上面又加上一个F都节调的主三和弦，造成两种调式色彩的混合，构成了一个虚幻、沉寂的意境。在旋律方面，主题骨干是由F都节调式的上行和下行构成的，但在接下来的四个乐句中作者仍以这几个音为骨干，只是把节奏变化了一下，再加上一两个单音，便形成了一种参差不齐、似而不似的旋律特点，准确地表现了搓枒繁密的树枝形象。

第二首：“森林秋装”

诗曰：树——

也醉了

小白马呀，

你还流连于

金色的梦？

一首平静的小品，从头到尾应保持一个速度。这里作者在日本调式的音调中“繁衍”出两个幽雅的线条：高音的，“时断时续”；低音的，仿佛循环在一个圆圈上，中间和声的“斑点”，也还是取自这一音调。另外，作者还采用了日本舞蹈的节奏特点来装饰旋律，使旋律充满了活力，鲜明而准确地刻画出了小白马可爱的形象。

第三首：“湖”

诗曰：明镜，明镜！

你让朴素的山林

认识他自己的美。

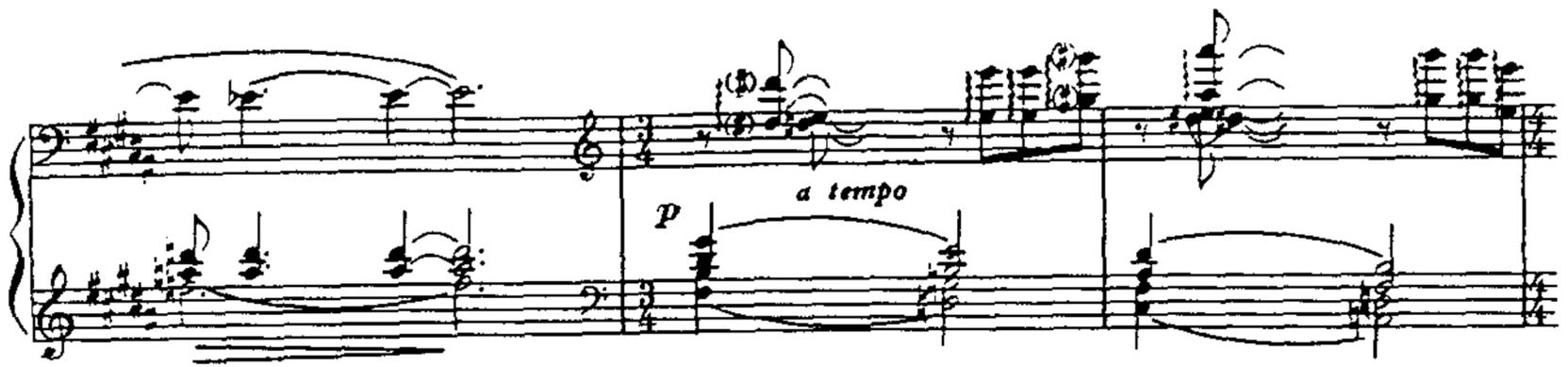
明镜，明镜！

我爱你无言的深邃。

中国音乐的特征是以物托情，借景抒情，所以这三首作品，都不是单纯地对大自然的塑造和描绘，而且也包括作者内心那深邃的感悟。“湖”的 喧叙调所唤起的内心深处温柔、真诚、平静的情愫，正是一个成熟人的情怀所指，在 1 6—1 7 小节处有一丝激动之后又平静了下来。

谱例《湖》15—19小节：





在《东山魁夷画意》中采用了大量非三度结构的和弦。例如在“湖”的第2小节到第14小节中，作者用平行四度叠置的和弦，来表现湖的静和安谧深邃。“都节调式”在此曲中是凝静和声的主要因素。

强调音调的意义，意味着旋律意义的某种下降。并非说，没有了清晰可闻的旋律，但那种乐句方整型的旋律确乎少见了。每个旋律片段的结构意义，似乎更多的不在于承前启后，而是在于其对核心音调的本质内涵的提示。因此，乐曲的结构就不是赖于贯穿始终的旋律线，而是更赖于整体的、立体的音乐思维。与此有关，音响色彩的意义显得更为重要，无论是旋律还是和声，都是如此。旋律的意义不仅在于它的走向，同样重要的，还在于旋律音响的色彩，例如“湖”中的第8、9小节：



所以，“湖”中的透明、静谧、深邃，若离开了旋律陈述中内含的“空五度”平行色彩，是无法表达出来的。

第四首：“涛声”

诗曰：古老的唐招提寺啊！

我遥想

一苇远航者有精诚

似闻天风海浪

化入暮鼓晨钟

这首乐曲取材于东山魁夷的一幅风景画代表作；是东山魁夷先生为唐招提寺（鉴真法师东渡日本后亲自规划修建的佛教寺庙）所作的两幅障壁画之一。

原画想借大海的辽阔和波涛的汹涌来表现鉴真大师为事业奋斗的顽强意志和博大胸怀。汪先生的钢琴曲中除了保留对海涛的形象塑造外，还明确地创作出了代表鉴真形象的主题，并将此作为主要形象首先显示出来，从而使作品的主旨更为突出。同时，作者还加进了表现钟和鼓的音响作为鉴真主题的背景，使作品带有一定的宗教色彩和庄严气氛。在《东山魁夷画意》这部组曲中，前三首乐曲都是从不同角度上描写日本的风景，而《涛声》的音乐是明确地歌颂“人”的精神的，它的现实意义大大超过了对于风景的描写；从音乐风格上看，前三首乐曲基本建立在日本音乐风格基础之上；而在《涛声》中，除了日本的调式外，还引用了中国的古典佛曲为素材，创作出具有风格鲜明的“鉴真主题”。“涛声”中那雄浑的、震撼人心的钟鼓轰鸣声和大段描写波涛汹涌的强大音流也是与前三首乐曲那种清新典雅的风格形成对比的，使整部作品体现了一种“淡”与“浓”、“轻”与“重”的对比。在巧妙艺术构思的同时，作者经过精心设计，追求新的技法，开拓了新的意境。

在旋律方面：“涛声”中，代表波涛形象的旋律也是具有器乐化特点的旋律。作者用十六分音符组成的六连音型，以分解八度音程和分解和弦琶音为手段，塑造出波涛翻滚的形象。特别是作者将旋律骨干音藏在中间，使人感受到的是巨大的旋律性音流，而不是如有些钢琴作品那样仅仅是歌曲性旋律的简单加花。在整个这一组曲中，作者在旋律写作方面，还体现在对节奏、节拍运用上的独特见解和处理，都收到了特殊的效果。

谱例《涛声》1 8——2 1 小节：

$\text{♩} = 88$ *agitato*

The musical score consists of two systems of staves. The first system has a bass staff and a treble staff. The bass staff contains a complex sixteenth-note pattern with triplets and sixteenth-note groups. The treble staff contains a similar pattern with triplets and sixteenth-note groups. The second system also has a bass staff and a treble staff. The bass staff continues the complex sixteenth-note pattern with triplets and sixteenth-note groups. The treble staff contains a similar pattern with triplets and sixteenth-note groups. The score is marked with a tempo of 88 beats per minute and the instruction 'agitato'.

在和声方面：一九四九年后，音乐界十分重视民间音乐的整理和研究，促进了民族风格的和声语言的探讨。八十年代后，改革开放的社会趋势导致了艺术观念和技法的更新和变化，部分作曲家在和声运用上更为大胆、自由。在五十年以来中国和发展历程中，汪立三先生也留下了积极探索与实践的足迹。“涛声”再次运用了大量的附加音和弦、复合和弦，以及非三、四、五度叠置的和弦。在结束段用四度、五度、八度混置的和弦，在高音区平行奏出鉴真的主题，产生清脆明亮的泛音效果。在钟声的下方，又用D宫调的调式和声奏出鼓声的效果，与上声部的钟声交相辉映。

和声主要服从于色彩的需要。和声的规范，和弦结构的规范，都是次要的。重要的是色彩。色彩的选定，取决于明确的表现意图和敏锐的把握。例如“涛声”中反复轰鸣的和声：

谱例《涛声》1——5小节：

Maestoso (♩=46)

倘若说作者经常使用一些我国钢琴创作中属于“首次”的技法的话，这“音簇”（Cluster）又是一例。这震慑心脾，“听而生畏”的音响，是钟鼓之声浪涛之声的奇妙结合。它又是宏大气魄的音响化。它在结尾最后一次出现时，结合高音和弦，形成绵绵不绝，仿佛可以“触得到”的音流，使你久久滞留于远古的遐想而无法离去。《涛声》中的钟鼓之声与宏大气魄，风浪险恶与意志顽强，其造型性的逼真与表情的丰满，实在是密不可分的。这又使《涛声》以形象的鲜明性的特点而闻名海内外。

“这部《东山魁夷画意》组曲那丰富的想象、浓烈的情感、哲理性的以及新意境的拓展、新技法的探索，在我国钢琴艺术史上，具有开创性的意义（选自《汪立三的钢琴创作》魏廷格）。”

（二）汪立三在上大学时，曾用湖南花鼓调写出个赋格主题，直到北大荒后才续写成赋格曲，这就是《他山集》中的《图案》。“原本想只是完成大学时未写完的复调作业，后我又根据五声音阶的五个调式：宫、商、角、徵、羽各写了一首，构成一套赋格组曲，取名《他山集》（汪立三语）。”《他山集》的标题借意《诗经》“鹤鸣——园林池沼为谁美”中“他山之石可以攻玉”，体现了作曲家力图通过借鉴古老的欧洲古典复调风格经验，同中国古老的文化相结合，来发展中国现代复调音乐的艺术追求。

在《他山集》五首前奏曲与赋格每一首的开头处，都有作者深情地题辞。

第一首：《书法与琴韵》，代表着中国的古老文化。我想登上另一个山头去回顾，去瞻望。那激荡的是线条吗！那沉吟的是音响吗！正如在古老的中国艺术里我看见上下求索的灵魂。第二首：《图案》，以湖南花鼓调为素材，描写具有抽象意味的民间图案，比如蜡染之类。一个小小的漩涡折射着大千世界纷纭不灭的光和影。第三首：《泥土的歌》，比较厚重、深沉，有悲剧色彩。大地还活着！还活着。苦难的大地，希望的大地，平凡的大地，神奇的大地；我歌，我泣，我的根在你深深的心里。第四首：《民间玩具》，是首生动活泼的小品。你也喜欢布老虎、泥公鸡、糖关刀、纸风车吗？还有那不知疲倦的走马灯，傻里傻气的木偶人……啊！那是我童年的梦。第五首：《山寨》，描写的是彝族风光，作者曾去那里画过画。险峻的山，质朴的人，酒后的歌舞，散发着异香的花和草啊，愿春光永与你们同在。复调套曲在音乐史上已有不少，但带标题又赋辞的复调套曲还不多见。

作者在《他山集》五首前奏曲与赋格整体创作的构思中，注意到了每首乐曲之间的内在联系。他把bA徵调《泥土的歌》放在整部套曲的中间，作为整部作品的中心。因为这是一首发人深思的作品，作者在这里借用陕北高亢而悲壮的音调和沉重而有力的低音，抒发了对祖国大地的无限热爱和深沉而质朴的情感。在它的前后，作者安排了A羽调《图案》和G角调《民间玩具》这两首结构较短、轻松活泼的曲调，与《泥土的歌》在气质上形成鲜明的对比；同时，在结构上也表现出对称的特点。另外，作者把代表中国传统文化的#F商

调《书法与琴韵》一曲放在整部作品之首，从历史的角度展示他的乐思。在整部作品的最后，作者借F宫调《山寨》来表现欢乐的节日气氛和大自然那明媚的春光，体现出对未来的美好向往，从而使它和《书法与琴韵》在时序关系上形成对称，在整体结构上形成了一个以《泥土的歌》为中心轴的、以《图案》和《民间玩具》为第一对称结构、以《书法与琴韵》和《山寨》为第二对称结构的双对称结构。同时，五首乐曲的调性、调式也根据这种结构原则作了相应安排。

在旋律上，《泥土的歌》当中，作者借鉴了陕北民歌“信天游”的音调特点，如：大跳音程、长音拖腔、微分音等，从而使作品的旋律具有山歌和陕北民间色彩。《书法与琴韵》的引奏中，作者为了表现书写时的行笔气势，大胆地采用了以双手八度平行旋律为主的创作原则，同时，利用旋律的上下波动、抑扬顿挫，淋漓尽致地表现出书法中笔墨线条的纵敛刚柔、跌宕起伏。

谱例《书法与琴韵》1——7小节：

Capriccioso (♩=112)

The musical score consists of two systems of two staves each. The first system is marked 'ff' and includes a tempo marking 'Capriccioso (♩=112)'. The music features parallel octaves in both hands, with various ornaments and dynamics. The second system continues the piece, ending with a box containing the number '7'.

《民间玩具》序曲中，旋律是用“音簇”构成的，使旋律具有不协和音质的复杂音响，这种音响对于表现生动诙谐的民间玩具世界是十分恰当的。

谱例《民间玩具》1——15小节：

Umoristico (♩=120)

除旋律方面，作者在这五首乐曲的创作中，着重进行了对复调音乐民族风格的探索，在和声上则综合了固定和声持续、非三度叠置和弦、音簇和弦、平行和弦以及纵横多调重合等多种手法，并与复调思维逻辑结合在一起，使作品的色彩更加绚丽。

《他山集》是具有鲜明民族特色的复调性音画套曲集，“在这里熔铸着中国传统文化，大地山河，人生与梦想——（汪立三语）”。该作品由五首带标题和题辞的前奏曲与赋格组成。在调式、调性布局上，选择了从F到A之间的五个音作为各调的主音，以宫、商、角、徵、羽五声调式为基础。在写作手法上，前奏曲与赋格始终保持连贯、互相呼应。

在《书法与琴韵》的赋格中，赋格主题是一个带有古琴音调特点的、缓慢而低沉的旋律，在主题呈示的同时，作者又加上一个比主题低两个八度的支声性重复旋律，并在节奏上做略微的变化，形象化地模拟出古琴音乐苍凉遒劲的音色特点：

谱例《书法与琴韵》34—37小节：

赋格呈示段：

♩=44

在《图案》的赋格中，主题是一个具有鲜明湖南民间音乐风格的旋律。作者在旋律中加进许多辅助音和经过音，好象“一个个小的旋涡”。另外，在主题呈示的同时，他把对题1也呈示出来，并在音调上与主题形成自由的倒影关系，仿佛折射着的光和影。

谱例《图案》56——62小节：

赋格呈示段：

在《泥土的歌》的赋格中，当第二主题呈示时，另有一个与其相差大二度调关系的相同的主题也呈示出来，产生出了多调性的效果。在《民间玩具》的赋格中，将第一对题作为引子，先呈示出来，然后再出现主题，这与传统的赋格曲呈示顺序是不同的，这恰好体现出作者独特的艺术构思。

又如《山寨》的赋格第56至59小节处，低声部是建立在羽调上的倒影主题旋律，而上两声部则是以平行五度音关系（实际却是bE宫与bA宫四度调）的主题呈示。这种组合产生出奇特的音响效果，表现了大自然奇异的风光景色。

谱例《山寨》56——59小节：

“自老巴赫写下那四十八首《前奏曲与赋格》以来，写出真正是艺术与技术完美结合的钢琴《前奏曲与赋格》，是许多中外作曲家望而却步的事。”

（引自魏廷格《汪立三的钢琴创作》）我国一位复调教授曾说：“在钢琴上写赋格比写主调难，中国赋格又难一些，用中国赋格来表现一定的音乐形象就更难。”还可以说，用赋格来表现现代中国人的精神世界就难上加难。

总之，《东山魁夷画意》组曲和《他山集》五首前奏曲与赋格，是汪先生运用民族音调、色彩性调式和声编写的钢琴曲，使音乐立足于民族传统，同时又具现代气息，为当代中国钢琴音乐创作的实践与发展，做出了突出的贡献。

三、运用现代作曲技法创作钢琴音乐

汪立三先生平日里，不但要作画、作词，作曲时也经常题诗、题辞，在此基础上还要把自己喜爱的、可以产生共鸣的古人的诗词拿来写成钢琴曲。一九八〇年，汪先生根据唐代诗人李贺《梦天》诗的意境，运用十二音体系技法，创作了与之同名的钢琴曲，可谓“独具匠心”。除了这首曲子外，汪先生还把李贺的《秦王饮酒》也谱成了钢琴曲。

李贺：字长吉，福昌昌谷（今河南宜阳）人。其诗想象奇特，语言秾艳，极富创造性。在唐代诗坛上另辟蹊径，独树一帜，诗风瑰丽，奇诡。

（诗）

梦

天

老兔寒蟾泣天色，

云楼半开壁斜白。

玉轮轧露湿团光，

鸾佩相逢桂香陌。

黄尘清水三山下，

更变千年如走马。

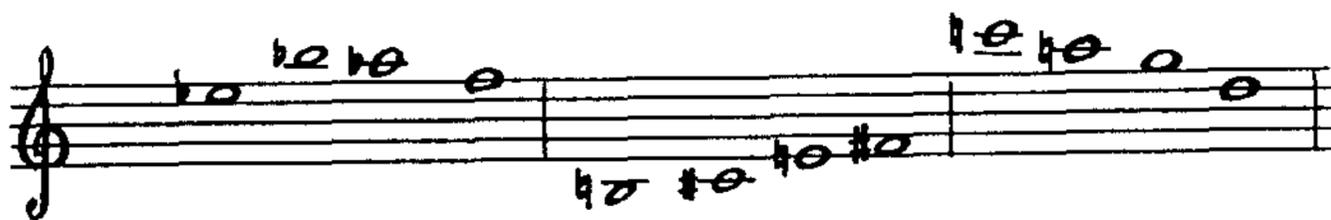
遥望齐州九点烟，

一泓海水杯中泻。

诗人凭借浪漫主义的想象，描写月宫仙境和俯视人间社会的瞬息万变，寄寓了人事沧桑的感慨，表现出诗人的豪迈气魄和广阔襟怀。诗的意境开阔、气

势宏大，代表了李贺诗歌诡谲变幻的艺术风格。诗中的“遥望齐州九点烟，一泓海水杯中泻”，已成为抒写登高览物感受和宏观视觉的千古名句。这“爱因斯坦式的体验”实在令人惊奇。钱钟书先生曾说此诗：“不仅见世界小如一尘，且觉世代随而促如一瞬”。这超凡的想象、不寻常的意趣，正同汪立三先生的音乐创作风格相吻合。这首乐曲如果按照寻常的调性音乐去创作是无能为力的。所以，作者在这里产生了要借鉴十二音体系的现代作曲技法的艺术构思。

乐曲从下面的“序列”开始：



十二音序列消除了调式，产生迥异于调式音乐的感觉，在这里勾画出超凡脱俗的神情。虽然如此，我们又可感到某种东方文化的风格。原来，这是由三个五声音列巧妙结合的十二音列：

谱例《梦天》1—8小节：

Fantastic (幻想的)

在《梦天》中，作者是通过十二音序列音乐来体现传统文化中“古诗”的

气质的。不难看出，作曲家力图将西方技法与东方传统相结合。钢琴的高音区，高、远、遥距“地面”，音的徐缓进行，留下了想象的广阔空间。在这高洁的情境中，流动着瑰美的想象。当然，作曲家的意图并不在于图解原诗，而是创造一种梦幻般的但又并非虚无的音乐气氛。

改革开放，拨乱反正，使我国钢琴音乐界空前活跃。在题材的开拓和技法的创新等诸方面，思路越来越宽。进入八十年代后，更多的作曲家们则立足于对新风格的大胆探索，并开始追求新的音响结构。有的作曲家则有选择地使用各种无调性手法；或者直接运用十二音技法写作；或者变化使用十二音技法。更有一些人则自己独创技法体系，且使理性的思考与创作实践同步进行，产生了不少风格不拘的钢琴音乐作品，从而摆脱了单一模式，进入了多元化的年代。汪立三先生在这方面也是走在前列的作曲家。

由此可见，中国的钢琴作曲界，在打破了“民歌加和声”的创作思维框框之后，又越过了热衷于写作单纯改编曲的阶段，开始走上了独立创作的钢琴音乐发展历程。在技巧的运用上，也已从继承传统技法，开始转向对现代技法的探索和运用。而题材的扩大与风格的多样性，将更会有利于创作个性的充分发挥。从此，中国钢琴音乐的新作品，已开始了量与质的新的升华。

汪立三先生在一九七九年和一九八〇年两年之间写下的《东山魁夷画意》和《他山集》、《梦天》，在意境上、技法上所表现出的新风格对当时那个年代钢琴音乐的创作以及后来钢琴音乐的继续发展所产生的影响，是特别值得重视的。

第三章 几首汪立三先生钢琴作品的演奏与教学

一、《蓝花花》的演奏与教学

根据陕北同名民歌的主题创作而成的钢琴曲《蓝花花》，作者不仅要求以钢琴的思维方式和表现手段再现原曲的面貌，而且要对原材料作进一步的挖掘，从而深化原材料的内涵。这一点应在我们演奏或教学之前必须明确。

相传“蓝花花”是固临县固临镇某村的姑娘，被迫嫁给地主周家的“猴老子”，但她毫不屈服，奋力抗争。歌曲叙述着被封建婚姻束缚下的女性痛苦的心情，鞭挞了封建买卖婚姻对妇女的摧残与迫害，赞颂了蓝花花勇于冲破封建礼教，追求婚姻自主的反抗精神。

原歌为信天游的曲调，由上、下两句构成。曲调悠扬柔美，节奏较自由。由汪先生创作成钢琴曲后的曲式结构为：

具有三部曲式结构特点的自由变奏曲式。

第一部分				第二部分				第三部分	
主题	变奏 1	变奏 2	连接	变奏 3				变奏 4	结尾段
2+2+4	2+2+4	4+4+4+6	9	3 + 3 + 5 + 7				2+2+4+5	7+7
d 羽调			e 羽调	d g c e羽				d 羽调	
(加上和声后又具 d 商调效果)									

第一部分：表达了蓝花花对自由婚姻及美好爱情的向往，是由主题、第一变奏、第二变奏和一个连接段构成。（1—43小节）除了开头的要求 *Lento* ($\text{♩} = 48$) 外，还做了 *Tempo rubato espressivo* “自由地、富有表情、充满情感地”标记。

乐曲起始时，钢琴在次高音区缓慢地奏出主旋律，把蓝花花清纯、自然的形象栩栩如生地展现出来。此处手指触键要很有分寸。尤其是弹第一个音时，应着重体会运用掌、腕、臂的合力在一瞬间既是推、又是揉的触键感，通过柔和、淳朴的旋律来描绘乐曲内在的棱角和骨架。在弹奏 $d^2 - g^2$ 上四度音程（第二小节右手第一拍）时，要有“拉宽”、“忍”一点、稍多一点力的感觉，手掌张开撑住，整个手臂都要运动起来，要有整体意识，不可懈怠、松散。下键须缓缓落下，奏出“厚重”的音色。节奏可稍稍自由些。

在第一句旋律交代好之后，第二小节后两拍，在保证前一句最后一个音拉住的同时，补充一个和弦（高音 $g : d \cdot g \cdot pp$ ）一定要轻，但不能“虚”。

主题段，主要还是应把旋律抓住。把旋律弹好，追求自然、质朴，既松又通地把音色弹好是恰当处理这首钢琴曲的关键。

变奏一，从9小节开始，速度要求是 $\text{♩} = 72$ ，演奏上要求更紧凑些。除了弹好旋律外，左手连续的切分音要和右手紧密配合，绝对不能拖。13—16小节右手和弦要有旋律感，注意谱子上的连线。手呈开放型，掌、腕、小臂的力量相互配合，似抓的感觉，将力量送到键底。注意手臂的横向运行应富于“预见性”，要适当地提前为下一个音做准备。注意此处的速度要求：*poco accel* “速度稍快一点”。*Dolce tempo* “如歌地，并回原速”。*Poco rit* “稍稍渐慢”

变奏二，从17小节开始，速度要求是 $\text{♩} = 80$ ，演奏的速度要更快些 *Piu mosso*。主旋律在低声部左手上，要处理得连贯、缠绵。右手伴奏半分解和弦音型中的隐伏旋律起到了“烘云托月”的作用。25—32小节，右手旋律力度层次适当加大，将气氛渲染开来。

当乐曲进行到32小节时，便进入了 bE 羽调式，一直到43小节，是一段非常精彩的连接段。35、36小节，速度 $\text{♩} = 48$ ，*Grave* “慢速、沉重地”，表现出愤怒不屈、英勇抗争的情绪。节奏拉宽、旋律激昂，演奏上力求果断触键，把和声弹得饱满、厚重，达到高潮。接下来慢慢减弱、趋于安静。*Sotto voce* “低声地”，*calando* “渐慢、渐弱”。

第二部分是由变奏三构成。（44—61小节）

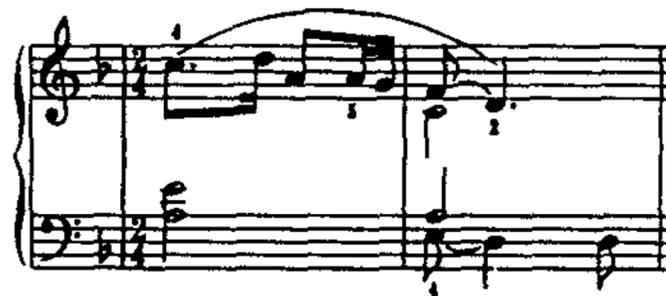
主要表现蓝花花抗争的情景，旋律在 *Agitato* “激动、恐慌不安地”中展开。速度要求 $\text{♩} = 126$ ，右手连续进行的十六分音符持续16小节，把全曲又推向高潮。右手音符要弹得清晰、干脆、连贯、一气呵成。左手双音进行要选好指法，手指下键整齐，把隐伏旋律交待出来。至60小节时用四个八分音符将速度突然减慢一倍 *allargando* “渐宽广、渐慢”，且都加上了重音记号，拉宽了节奏。这一段要求弹得果断、利落、清晰，保持住“*ff*”的力度层次。练习时要严格按照规定指法标记去弹琴，多进行单手慢速练习。

第三部分是由变奏四和结尾段构成。（62—88小节）*Appassionato* “热情地” *molto espressivo* “很有表情地”。这一部分是第一部分的变化再现，主旋律与第一段大体相同，但在力度上与速度方面要求比第一段大些、快

些（♩ = 96）。这一段的演奏要很有激情，要用身体的重量，把连续的和弦弹实、弹厚、弹透，要使听者的心灵受到震撼。临近结束处，速度变化较多，力度层次也逐渐衰减，这时的演奏要特别注意各个声部（层次）之间的关系，恰当地把旋律与和声摆好，做好渐渐消失的效果。从倒数第五小节开始，进入原速，加上左手的 *sotto voce* “低声地”引入，好似把“镜头”一点点地拉远……。

在演奏《蓝花花》这首钢琴曲或进行教学前，第一，必须充分理解乐曲的内容。民歌《蓝花花》是首叙事歌曲，述说了一位聪明、美丽的陕北姑娘的不幸遭遇和她的坚贞与反抗、甚至可以用生命去争得自由和幸福。钢琴曲不会象叙事歌曲那样“讲故事”，而是用特定的“钢琴语言”，将故事总的精神概括地表现出来。我们从中可以感受到陕北的山区风光、姑娘的质朴和美丽、以及她与厄运抗争等等情景和戏剧性的情绪。在日常教学及演奏中，有些弹奏者对这些深层的艺术内容理解不够，也没能从音乐结构上体会到不同的情绪是如何成为一个有机整体的，使他们的演奏从精神气质上显得浮泛等。第二，把握和声中的风格、色彩。例如：

谱例《蓝花花》3、4小节：



此例后一小节第一拍上含有一个小九度（右手F与左手E）的不协和音程。作者在这里是什么用意呢？汪先生说：“我是为寻找‘琴键缝里的声音’的感觉”。所谓“琴键缝”，也就是民间歌曲演唱中有点滑动的、非十二平均律的音高。这点微小的音高差别，是民间风格和特色之一。作曲家细心设计的包含小九度的几个音的结合，就是为着这个目的的。所以，我们弹奏时就要先在内心听觉里“听到”“琴键缝”的味儿来，再用相应的控制音质、力度的技术触键，才能表现出这样的民间风格。

《蓝花花》显露出汪立三先生勇于探索的创作个性。他用七、九度和音的“波动”，维妙维肖地模仿民间唱法中非十二平均律的某些音阶，表达出十分亲切、淳朴的感情色彩。曲中的和声积极地描述着主人公内心深处的情绪变化，加之结构的内在逻辑性，成为一首优秀的、流传较广的钢琴独奏曲。

二、《在阳光下》的演奏与教学

《在阳光下》创作于一九五七年、是《小奏鸣曲》的第一乐章。

《在阳光下》是一首生气勃勃、轻快活泼，带有舞蹈性质的乐曲，鲜明、生动地展现了青年人那单纯而又火热的心灵。在这首曲子演奏与教学之前，我们还应对中国钢琴曲的标题性进行一下初步的了解。

《小奏鸣曲》的三个乐章都分别加上中文标题，作者的用意何在？

按汪先生自己的话说：“是为了孩子们的理解”。标题性，是中国钢琴曲的一大特点。中国音乐中的标题所预示的不只是画面，也表现人的心理、情感和大自然本身的诗意。标题对于欣赏者只是作为一种提示或暗示，它描写存在的形象、捕捉内在的诗意，目的正是为了体现那存在于标题背后的人的深刻的精神世界。所以，我们在演奏这首曲子时，也应力求体现一种“在阳光下”人的精神境界。

《在阳光下》采用奏鸣曲式结构。图示：



呈示部：

术语标记 *vivace* “活泼爽快地”，

速度标记 $\text{♩} = 160$

主部主题一进入就采用了 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{5}{8}$ 拍子交替的方式，产生一种节奏上的“不平衡”、鲜明而富于变化，形象非常生动。在主部中，左手和声音程一直延续模仿民族乐器“笙”的音响效果，这个音响效果所形成的背景，很巧妙地衬托了右手单音的旋律，给人以轻松愉快之感。

在演奏中，一开始主题出现时，右手手指很好地把“落一连一滚”动作做好，既不强，又不很弱，同时还应把持续音记号交代出来，虽然谱子中一开始就出现了 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{5}{8}$ 、 $\frac{2}{4}$ 拍子的变换与交替，但也应高度重视演奏中的乐语清楚，

呼吸明确。在左右手变换组成的奇妙的声音造型和清新的效果中，要求演奏得非常灵巧、优雅、情绪振奋而又不失欢快。左手是双音音程，又在模仿“笙”，所以，左手的音型可以处理得弱一点，把右手旋律“让”出来，同时左手可以弹成“半断奏音”或“非连奏音”。在1 7—2 1、3 9—4 3小节中，右手采用了小二度特性音程，犹似民间打击乐锣鼓的不协和音的展现，演奏时要注意其中的这一效果。

呈示部副部一开始就标明：*cantabile* “如歌的”。这极为抒情的副部主题与主部主题形成鲜明的对比，从 a^2 音开始“歌唱”起来。这一段的演奏，右手旋律要强一点，重量落下去，用全身心把旋律连起来并注意很准确、清楚的分句。左手“笙”的音型可以比一开始稍强一些。接下面的连接部，右手的双音长音、与单音长音交替；高低交错，弹奏时要把这长音想象成果断的钟声。

展开部：

7 7至1 0 7小节。

这段音乐是在不同调上，主题材料的继续展开，作者在这里用非常有趣的转调发展和丰富了原主部主题。该动机先在 $\#F$ 音上奏出。随即便转入D大调，由此再发展的转调，导致了本调的再现，这时的主题与开始主题音高上有了变化，力度上、厚度上都有所加强。在9 7小节变化音的音程中，标有：*meno f* “不太过份的强”，演奏中需要控制得体。展开部整体上比呈示部要强一些，但一定不要过份。此段落中变化音较多，需要弹奏者精确读谱。放慢练、分手练显得尤为重要。

再现部：

从1 0 8小节开始至结尾。

主部主题再现，并以“*ff*”奏出。

前两句的演奏同呈示部中一样，只是要稍强一些。接下来再次处理好锣鼓音型的音响效果。1 2 8小节副部主题再次出现，这次出现是在F调上展开的，效果清新、独特。尾声：一开始就很弱，这一段由主部主题、副部主题两个材料综合编织而成。此段音区宽广，以最弱的音响作出主题的回声，主题动机在高八度奏出，后面又接了一个“唧唧喳喳”的三连音的鸟鸣声。然后音乐在*calando*“渐慢渐弱”中逐渐平静下来，并溶入到高音区透明而清亮的音响之中。再现部的演奏整个是由很强到弱至结束的过程，主部主题要从这里再次得到加强和肯定，给听者留下深刻印象。当副部主题移调变化重复出现时，左

手触键的力度一定要控制好，并注意双音的均匀、整齐。尾声是在很弱的力度中进行，这段的景物描写处理恰当，会给听者带入神话般的意境之中，使人感到这不仅仅是展示大自然的景色，更重要的还是对人纯美心灵的一种写照。

三、《兄妹开荒》的演奏与教学

汪先生说：“这（指《兄妹开荒》）也是我所喜爱的作品。在中国民歌中，我最喜欢的是西北民歌，它有着很强烈的泥土气息，风格深厚、豪放，有一种历史感。西北民歌中积淀了许多我们中华民族古老文化的东西，非常感人。《兄妹开荒》原是陕北秧歌剧，有着陕北民间音乐特有的调式，很对我的口味。其音调中有许多特殊的音高，在钢琴上没有，属于琴键“缝”里的音，我是用一些不协和音设法把它表现出来。再者，原作中有剧情、有人物，很生动。我希望弹这曲子的人，能多了解些原剧（情节）和陕北民歌。”（《钢琴艺术》98年第1期第7页）

《兄妹开荒》是四十年代，由王大化、李波、路由集体创作，路由编词，安波配曲的陕北秧歌剧。一九七八年汪立三先生根据它创作了同名钢琴曲，音乐的确生动，听起来意趣盎然。作者在曲中还运用了“音块”手法写了公鸡的叫声等等。

原剧是这样的：（简单介绍）

人物：兄 — 青年农民，约二十岁。

妹 — 十七、八岁。

地点：陕北农村

时间：一九四三年春天。

开场锣鼓敲奏，愉快又热烈。音乐起。

开场锣鼓敲奏(愉快、热烈地)

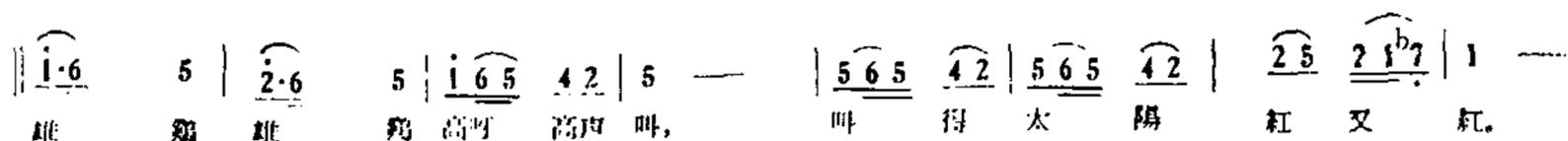
||: d d d x | d d d x | d x d x | d d d x ||: d d d x || d=鼓, x=齐奏

(愉快热烈)

i·6 i·6 | 5̂ — | 2̂·6 2̂·6 | 5̂ — | i 6 5 4 2 |

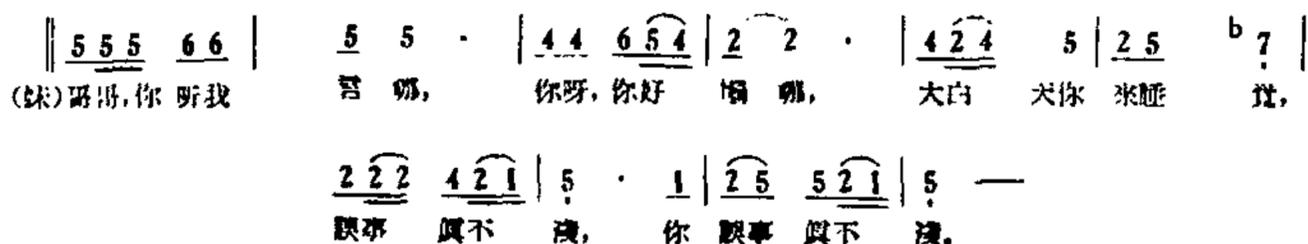
i 6 5 4 2 | i 6 5 4 2 | 5 6 i 5 | 2 4 4 2 1 ||: 2 4 4 2 1 ||

日出。鸡鸣，狗叫。青年农民扛了一把雪亮的镢头，踏着节拍上场。唱第一曲：



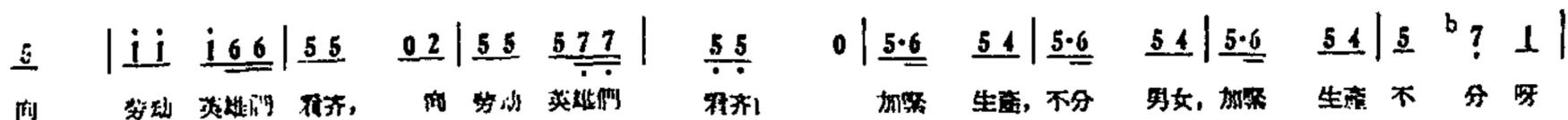
此段展现出了身强力壮的小伙子，上山去准备劳动的情景。

妹挑饭担上，轻健而愉快。忽然发现兄睡在地里，妹生气摇兄“哥哥起来吧！”便进入第二曲：



因为是哥哥与妹妹开玩笑，妹妹有些急，可哥哥还是故意慢吞吞地。哥哥见妹妹急了，就唱到：“妹妹你别急，我在和你开玩笑…你过来看，这片地都是我开的。”妹妹才恍然大悟，这时兄妹二人高兴地进行劳动比赛。锣鼓敲奏，场面热烈。

音乐起，兄妹齐唱第三曲：



你追我赶，兄妹轮唱之后，全场齐唱，锣鼓齐响，全剧在欢快热烈的气氛中结束。

作曲家汪立三先生，把中国老百姓喜闻乐见的秧歌剧的素材，编写成的钢琴曲《兄妹开荒》，乐曲基本上是根据这个剧情展开的。他把剧中的第一、第二和第三曲的材料，分别布置在了钢琴曲之中的第一部分、第二部分和第三部分之中，与秧歌剧中的整个情节相吻合。新颖的和声、靓丽的音响、宽广的音域，人物形象的塑造和织体结构的设计等，都给人留下至深的印象。

乐曲为：不带再现的复三部曲式。

第一部分				第二部分					第三部分				
引子	A	A1	A2	连接	B	B1	B2	B3	B4	连接	C	D	E
4+8	4+4+4+4	4+4+4+2+9+4	4+4+4+4+11	2	4+6+4	4+6+4	4+6+4	4+6+4	2+2+6	3	4+7+4+4+6	4+4+4+7+4+4+6	28
G徵		bB徵	B徵	B徵					E商	E徵			F徵C徵F徵
主题		副部	主题材料										由引子材料发展的结尾

第一部分：由引子和剧中第一曲的旋律构成。

引子：1—4小节，速度要求：Andante “行板” $\text{♩} = 108$ 。模仿秧歌剧开场锣鼓的敲奏，情绪愉快而热烈，力度较强，这一段跨度很大，弹奏时要求力量沉下去，准确。乐曲开始，在民族调式（F宫系统）C徵调上。5—12小节，左手单音旋律，这个旋律是乐曲中第一曲的前奏音乐，表情术语：Fresco “精神抖擞地”，左手在弹长音时，右手出现用“音块”写成的模仿公鸡叫声的音响效果，这时谱子标出 *Sempre f* “继续保持强的力度”，左手一串音的上行把下一句音乐推出，右手高八度弹奏的五度双音连奏，应突出下方音，之后渐弱、渐慢，好似从远方再次传来鸡的叫声，长音做无限延长处理。此段乐曲把陕北高原的美丽晨景展现给了听众。

第一部分的主题在第13小节出现，作曲家汪立三在这里运用了表现陕北民歌韵味的二度音程。这段旋律的演奏一定要高度重视“歌唱中的”呼吸、连与断，并注意左右手的高度默契。从29小节开始要把强与弱的对比做清楚，更好地塑造小伙子充满青春活力和热情的精神面貌。47——55小节，左手二度音程的弱处理，很好地模仿了腰鼓的节奏音响。渐慢后进入第一部分的副部：56—71小节这一段，旋律还是采用剧中第一曲的材料，但在调式上发生了一些变化。开始要强奏，右手八度旋律，潇洒明快，整个乐段在bB 徵调上展开。72小节，左手旋律弱处理，离调至 bE 徵调。76小节左右手交叉弹奏，左手旋律，离调至 B 徵调，左手双音，应突出下方音，把后一句从弱到强、再到弱的起伏做出来。

第二部分：由剧中第二曲的旋律构成。

此段速度稍慢下来， $\text{♩} = 88$ 。在 B 徵调上展开。83——98小节，左手再次运用了很具中国民间音响特点的四度、五度的连续进行，这里虽然不是像《在阳光下》里去表现“笙”，但是可以想象汪先生运用这一效果是为了表现中国民间乐器演奏中的效果，虽然是一个背景的描写，却丝毫不逊色。高音区妹妹的主题先出现，innocente “天真、朴素”，哥哥回答时的旋律在呼应着，因为是“哥哥故意在和妹妹开玩笑”，所以弹“哥哥的旋律”要求 *umore e poco strascinato* “有趣的、诙谐的，稍稍带一点歌唱中的表情滑音”。因为是：“装得懒洋洋的样子”，所以，“哥哥的旋律”可以弹得稍稍“懒”一点、稍稍“慢”一点。但千万不能过分，因为毕竟是“装样子”，所以在演奏上还不

得失去小伙子的青春活力，处理好还是比较难的。每次回到“妹妹的旋律”时谱子基本上都要标一次：*a tempo*“回原速”或 *inquieto*“不安地”。因此在这一段兄妹的“一问一答”中，为了剧情，“妹妹的旋律”一定要紧凑些。从141小节开始的旋律，做为共同和弦的音，把前E宫调变成后E商调，大大地丰富了此段色彩方面的变化。速度不变，情绪可再激动一点。*ad irato ma non feroce*“表情严肃、但又不粗鲁”，这一段就是妹妹真的生气了，“准备去报告，要开会斗争哥哥”。要求在强的同时，并注意旋律的连贯性，呼吸和层次等。152小节开始是一段连接，A徵调。双手的调式一致，但起音不同，八度交错强音的不协和进行，然后 *accel.*“逐渐加快速度”，一个后调的属七和弦把乐曲的第三部分推出。这一段主要表现兄妹二人相互勉励、准备进行劳动比赛的情景。

第三部分：由剧中第三曲的旋律和尾声构成。

这一部分是表现热烈的劳动场景，并充满着激情与活力的一段音乐。速度 $\text{♩}=108$ ，同第一部分的速度一致，但在力度和厚度上一定要加强。从155小节开始，在E徵调上展开。166小节，低音与高音先后交替出现，展现了兄妹二人在劳动当中的你追我赶。低音八度旋律弹得要厚重一些、连一些；高音二度音的弹奏一定要清楚流畅，指法的设计要科学，这是该曲中技巧比较难的地方。179小节的长音要踩踏板，在情绪上、音响上要与下一句的第一个音衔接好。180小节右手弹旋律、左手弹断奏，要注意旋律中的长音拉住、拉满。这时右手既要把旋律弹清楚，又要把中间声部的音处理恰当。跨度很大，力求准确。192——198小节，右手单音旋律，轻松愉快；左手两个声部的每个音都要弹清晰、层次分明。203小节，乐曲进入F徵调式。209——210小节，几个转调和弦，便把乐曲引入了C徵调中。221小节更强、更热烈，有“全场齐唱”的效果。在调式上，由C徵调转向F徵调，“渐快 *accel.*”并渐强把乐曲推向高潮。232小节震音：右手C徵调和弦；左手bD徵调和弦，两手同时弹奏在不同调上的不协和和弦，之后分解琶奏上行，好似锣鼓急响……。

尾声：从235小节开始，乐曲回到C徵调上，左右手一起弹开场时的那段音乐，并再次响起鸡叫声。随后，乐曲在 *allargando assai*“更慢更宽广，并且保持音的饱满”中经过自下而上的刮奏在明亮的强和弦中结束全曲。

汪立三先生创作的这一钢琴曲，使《兄妹开荒》达到了一个新的境界，便

成为一首令人喜爱的钢琴独奏作品。在演奏与教学方面，这样的乐曲，可以帮助我们解决中国钢琴曲演奏中许多技术上的问题，同时也丰富了我们的经验、开拓了我们的视野。

四、《涛声》的演奏与教学

《涛声》是整个《东山魁夷画意》组曲的第四首，亦是此组曲的主题中心。音乐叙述了两千多年前中国著名和尚鉴真法师六次东渡日本那段富于传奇色彩的历史故事，颂扬了鉴真大师为了崇高的信仰，不惜献身的精神。众所周知，鉴真不仅传播佛教，还向日本传播了中国的文化。东山魁夷的大型壁画用汹涌的浪涛与一叶小舟的对比手法，象征性地表现出鉴真为事业奋斗的崇高精神和坚定的意志。《涛声》从头至尾由五个乐段和三个连接部构成。

图示：

第一乐段	第二乐段	连接部	第三乐段	连接部	第四乐段	连接部	第五乐段
1—17	18—31	32—38	39—56	57—76	77—103	104—110	111—127
鉴真形象	涛声		涛声		涛声		尾声

第一乐段：1—17小节，开头的主题素材（1—5小节）代表了唐代高僧鉴真大师庄严、神圣、高贵的音乐形象。谱子上标有 *Maestoso* “庄严肃穆地”术语，速度 $\text{♩} = 46$ 。主题素材来源于中国的佛教音乐曲调，但对乐曲起主导作用的是作曲家的特性表现手法。例如，利用了很多的踏板效果和锐利的音响组合以及特性节奏与织体。第二主题作者借用日本“都节调式”，以中声部的八分音符来引出浪涛的拍击之声，利用分解八度和琶音手法使一串十六分音符组合成强大音流不间断地涌出，衬托了鉴真的坚定信念。

练习和演奏这一乐曲的开始，应注意把握正确的速度，弹奏动作稳健，不能着急，内心的情绪要有一种庄严、肃穆的神圣气氛。六十四分音符的四个滑音和弦弹奏时，要注意宁短勿长。开头四小节要追求饱满、浑厚和雄伟的音响效果。

第二乐段：18—31小节，*agitato* “激动地、兴奋地”，速度 $\text{♩} = 88$ 。汪先生在《涛声》的创作中将具有中国古典风格的音乐素材同日本传统调式巧

妙地结合起来。18——24小节的调式就是日本民间特有的。练习和演奏这段时应注意18、19小节适当突出左手三连音的音型，这是音乐创作中表现大海的常用手法。第20小节开始右手大指所弹奏的隐伏声部是具有鲜明的日本民族特色的旋律，这时候左手表现大海的三连音音型处于陪衬的位置。演奏上的层次分明显得尤为重要。

之后的连接部（32——38小节）中，作者把两个主题结合了起来，是前面部分的延续。随后，出现了另外的调性不稳定的主题，更安静、更轻。“普遍认为东山魁夷的画，风格近似法国印象派，不注重具体细节。而《涛声》音乐中所塑造的‘画面’，竟也使人联想起德彪西作品中的类似片段。”（引自：卞萌《中国钢琴文化之形成与发展》128页）

第三乐段：39——56小节，此段跨度较大，两手都有旋律，注意分句，注意连贯，演奏时要充满激情。

57——76小节，这是一段连接部，音乐形象所表现的画面，好像是鉴真经过几次东渡的失败，坐下来冥思苦想，里面似乎也有犹豫、彷徨，但更多的还是执着的追求、坚定的信念和勇往直前的精神。Marcato“加强的、清楚的”*fermamente*“坚定的”*misterioso*“意味深长地”。这一段的演奏力度和情绪变化较大，但不能只简单地注意力度上的强弱对比，演奏者更应注重对乐曲内在情感的深刻表现。

在第四乐段：77——103小节，77小节 *agitato*“激动、兴奋地”。段落结束处，连续十小节（94——103小节）光彩的五声音阶进行，像是有人在传统乐器“箏”上弹奏，作者通过这些表现了民族音调的色彩。

104——110小节，又是一个连接部分，106小节出现了协和的全五声音阶的华彩乐句，此段可不受节奏、节拍的限制，可弹成散板，仿佛天空中出现了吉祥的云彩，五光十色。这一段音乐象征着鉴真大师终于冲破了惊涛骇浪和一切艰难险阻，胜利地到达了理想的彼岸。练习和演奏这一段时要注意左右手自然、协调的配合，弹奏出非常均匀、漂亮的华彩乐句。注意保留的两个全音符的D音不能停留过长，因为这个长音上方只写了一个八分休止符。最后建立在“*ff*”力度上的音乐形象要表现出排山倒海般的戏剧性效果。接下来是神奇的107——110小节，*placito*“安静、祥和、优美”的鉴真主题，象征着事业大功告成。

第五乐段：111——127小节，111——112两小节，表现了一种新的神圣而

庄严的境界。molto allargando “渐慢又渐强”，练习和弹奏时千万不能着急、不能匆忙，要庄重大方、自然舒展，并推向全曲更新、更高的境界。111小节是鉴真形象的再现，从113小节直到最后，是全曲的高潮。“庄严肃穆地”，速度 $\text{♩} = 66$ 。

谱例：《涛声》第113—122小节：

Maestoso δ
 ($\text{♩} = 66$)
ff

8

8

在这里作曲家运用了丰富多彩的和声语言，尤其是四、五度叠置和弦；多调叠置及音簇等手法，造成了一种特殊的色彩和艺术效果——钟鼓齐鸣，庄严肃穆，佛光普照、灿烂辉煌……正如哲学上所说的：“音乐——天地之和声！”

结束语：

（一）汪立三先生的创作特征以及他在中国钢琴音乐发展中的贡献与历史地位

在对汪立三先生的主要作品做如上几章的回顾和研析之后，笔者深感汪立三先生是一位对我国钢琴音乐创作及钢琴音乐的发展，做出了重要贡献、影响深远的音乐家、作曲家。他的探索与实践，为中国钢琴曲的创作和整个音乐创作领域，都提供了有益的经验。归纳起来，主要有以下几点：

1、创作风格的时代特征：

音乐如何反映时代、表现时代精神，是作曲家首要探索的课题。贺绿汀先生在他的一篇论文《音乐艺术的时代性》中指出：“因为政治、经济、社会 and 环境的变迁，所以各时代人们的思想感情亦各不相同，因而产生出各时代不相同的艺术。如屈原的《离骚》，杜甫的《兵车行》，白居易的《长恨歌》，其所以能够有永久的价值，就是他们抓住了时代精神。时代提出的问题、矛盾给人们以很深刻的影响，使人们的内心燃烧着极强烈的感情，艺术家抓住了这强烈的感情，把它具体地表现出来，无论这表现的工具是用诗歌、音乐、戏剧、绘画或小说，只要他所代表的感情是反映了当时时代的真象，就一定可以得到普遍的同情与共鸣。”因此，“一个成功的艺术家，不单是要有成熟的技巧，也必须具有极其敏锐的时代感受性，能够抓住时代的中心。他不单是民众的喉舌，而且负有推动新时代前进的使命”。

汪立三先生，牢记着他的老师、老院长的话，从五十年代开始创作以来，一直就具有强烈的时代气息。题材广泛、内容新颖、和声上大胆探索。进入七十年代末，他的作品有力地推进了民族的多声思维的发展，展现了他创作中迸发出的新时代气息。

汪先生对外来技法的选择性，与对时代风格的认识是紧密相联的。《他山集》的创作，就很有力地证明了这一点。每个时代，都有“过时风格”的遗迹，也肯定有“未来风格”的萌芽，但或长或短，总会有一种风格为该时代的主流。

考虑到我国听众的审美差异，各种类型的作品都是需要的：多数人听得懂的，少数人喜爱的，为了“将来人”的，实验性的，都有其存在价值。但是，为写出富有生命力的，反映时代风格主流的，激动人心的钢琴曲，又要审慎考虑技法风格的选择等等，实在是太不容易了。《涛声》成功创作的原因之一，

就在于它的技法风格选择的恰当，所以能在当代听众感情的海洋中，掀起波澜。所以我们说汪立三先生许多钢琴音乐的创作风格，是具有强烈的时代特征的。

2、创作风格的民族特征：

西方形式与东方精神，是现代乐坛突起的探索课题。历史上远古、中古时期的交流，局限于亚细亚、西域范围，近、现代则出现中西源流的汇合；由于这是两种远关系的汇合，势必会引起新的乐风的形成与发展、共性与个性、渐变与突变等等矛盾状态中去考察，不仅要考察相对稳定的民族心理素质与文化体系的独特性质，也要认识对其他民族音乐形态的吸收、化合过程。

“中国画重线条，西洋画重色彩。中国音乐重曲调，西洋音乐重和声”。中国音乐虽然有过长期停留在单音音乐阶段，但是，“中国音乐在各特殊民族音乐中确实是足以代表东方民族色彩的最出色的民族音乐”（贺绿汀语）。这个东方民族音乐的全部价值，便贮聚在旋律之中，又体现在戏曲、民歌、民族器乐、民间舞蹈、民间说唱等等之中。把这些“宝贵之物”收集起来，了解它的一切法则、掌握它的一些规律，利用和发挥它的优点、特点，加上作曲者的综合修养，那么，由此而创作出来的音乐作品，不仅仅是中国人喜闻乐听的，而且也是全世界人都喜闻乐听的。

汪立三先生钢琴作品中的旋律建筑于民间音乐的基础之上，具有深刻的民族音调的色彩，天然地反映了民间音乐的“遗传基因”，蕴含着中国民间音乐的旋律气质与特征。使《蓝花花》、《小奏鸣曲》、《兄妹开荒》、《他山集》等等，散发着浓烈的乡土气息，保持了与传统民间音乐的渊源联系。

八十年代初，作为中国作曲家代表团副团长的汪立三出席了在香港举行的“第一届中国作曲家现代音乐节”，在会上作了题为“新潮与老根”的专题演讲：“第一，对国内某些人来说，我是希望他们对‘新潮’不要大惊小怪。第二，对国外某些人来说，我是希望他们注意我们老根的生命力，我们的‘新潮’并非西方某家某派的附庸。第三，对青年作曲家来说，我希望他们在勇敢探索的同时，对民族的根扎得更深一些。”

是的，《涛声》融注了作曲家丰富的想象和浓烈的东方民族的思绪。为表现这一题材，创作了两个主题音调：一个是中国音乐风格；另一个是日本传统音调。两个主题的交叉、叠置、转调等，构成全曲形象的核心。古代的内容、现代的手法，创造了一种全新的现代民族风格音乐。

汪立三先生钢琴音乐的创作，思想情感深刻，想象丰富，技巧成熟，并大胆探索新技法，创作个性突出，题材风格多样化，实实在在地用钢琴音乐弘扬了中华文化。“其次，他为自己的创作找到了两个坚实的立足点：一是民间音乐传统的立足点；二是中国传统文化精神的立足点。这两个立足点，使他的作品有根底、有深度，与中国大地保持着血肉般的联系”。（魏廷格《汪立三的钢琴创作》最后一句）

3、创作风格的个性特征

大凡艺术上有贡献者，均“法自我立”，贵乎独创。所谓艺术家的艺术个性，总与他的独创性交织在一起。汪先生在创作中独辟途径，走自己的路，创民族之新。尤其他在多声思维上所进行的探索，说明他对“古今结合”、“中西结合”的胆识与魄力，也体现了他的独创精神。

在汪先生至今几十年的创作中，我们发现他始终保持着他的个性特点。这种个性主要表现为丰富的想象、鲜明的形象及强烈的情感。例如在《蓝花花》中，他从一首简单的民歌中想象出人物内心悲痛、愤怒的情感变化，并将这种情感注入到他的音乐之中，他的音乐个性正是在对各种社会生活的深切理解和体验中所产生的。

通过对民间调式的研究和探讨，使他对调式的运用有了更大的灵活性。汪先生在“打破常规”、“独立创作”的探索与实践中，技法、技巧等方面的运用是大胆的，“别人认为我这个地方要转调，我偏偏不转；在别人想不到我转调时，我可能就要转一转调（汪语）”。在横向调式关系上，强调转调要自然，不落俗套，要“出人意外”，使音乐能够在不同色彩的调式上得到表现。在纵向调式关系上，他强调在一定条件下调性的多重结合，并加强音乐的混合色彩。特别是在他的复调音乐中，这方面的表现尤为突出。

《他山集》五首前奏曲与赋格，作曲家以往所运用的“土嗓子”、“固定和声持续”、纵横多调关系等技巧，都被精心编织进严格的复调结构中，使音乐立足于民族传统，又有现代气息，堪称匠心独具。在第一首结尾处，“书法”的动机再现，前后呼应，使“书法”与“琴韵”这两种有着同一本质的情趣，统一于一首完整的钢琴曲之中。正如作曲家谱上的题辞，他在这两种古老的中国艺术里，看见的是“上下求索的灵魂。”十分难得，令这些复调音乐能如此形象鲜明，发人深思。

通过《梦天》等作品，我们还可以发现：汪立三先生的可贵之处，往往还

表现一种奇异的想象，想象中往往又凭借着某种形象，这形象的表达，有时可谓达到“逼真”的程度。但他又从不停留在形态描绘的意义上，而是贯注了强烈的情感因素，同时还闪耀着理性之光。俞抒先生曾对笔者说：“汪立三的音乐，好就好在有自己的个性；想怎么写，就怎么写。”

魏廷格在他的论文中写到：“综合特定情感的体现、民族气质、时代风格、创作个性这四个方面，我们试图回答为什么有的作品能长久被人们珍爱，获得了经久不衰的艺术生命力的问题。我国钢琴音乐创作实践证明，某首作品，如同时具备上述四方面的特点，几乎可以肯定，它就会长久活在人们心里，所以我们视此为我国钢琴创作的一个基本经验。”

4、贡献与历史地位：

中国的钢琴音乐创作从一九一四年赵元任第一首钢琴曲《和平进行曲》发表以来，至今已有近九十年的历史了。中国钢琴音乐创作由比较单纯逐渐走向成熟，特别是在钢琴音乐的民族风格的探索方面颇有成就。

在中国钢琴音乐史上，一九三四年贺绿汀的《牧童短笛》是真正体现中国风格的第一首钢琴曲，是中国钢琴音乐迈向成熟的标志。此后，又有更多的作曲家沿着贺绿汀开创的道路继续向前探索，其中较有影响的作曲家有：马思聪、丁善德、江文也、陈培勋、桑桐、瞿维等，他们都为中国钢琴音乐的创作与发展做出了积极而重要的贡献。

五十年代，中国乐坛上出现了钢琴音乐创作的初步繁荣，其中有老一辈作曲家的努力，如马思聪创作了《巾舞》、《鼓舞》、《杯舞》；丁善德创作了《儿童组曲》、《第一新疆舞曲》、《第二新疆舞曲》；江文也创作了《十二节会诗》；陈培勋创作了《广东音乐主题钢琴曲》；桑桐创作了《内蒙民歌主题小曲七首》等。新一代作曲家也创作了不少优秀钢琴作品，汪立三正是这个时期成长起来的新一代作曲家之一。他在创作中，广泛吸取了前人的经验，大胆创新，勇于开拓，使《蓝花花》、《小奏鸣曲》获得成功，这也是他对钢琴音乐民族风格探索的初步成果。

六十年代至七十年代中期，我国钢琴音乐创作随着社会的动荡不安而艰难前行。七十年代后期至今，中国的钢琴音乐创作有了很大变化。汪立三先生这期间的创作是特别值得重视的。他在一九七九年和一九八〇年两年之间写下的《东山魁夷画意》、《梦天》和《他山集》在意境上、技法上所表现出来的新风格是当时大多数钢琴作品中所不多见的。因此，他的创作对八十年代的钢

琴音乐创作来讲是具有开创性意义的。

历史发展是在否定之否定的规律中不断前进的。今天是昨天的继承与发展，昨天是前天的扬弃与延伸。现在的中国音乐创作，从内容到形式，与过去相比已得到长足的发展。

汪立三先生为当代中国钢琴音乐提供的艺术珍品与创作的经验，是他几十年艰苦奋斗中积累的一笔精神财富，也是时代、社会、历史、民族、文化共同培育的结果。他个人独创的风格、精神和音乐等在我国音乐史中也具有深远的、承前启后、继往开来的意义。

在《新潮与老根》的演讲中，汪先生说：“今天，全世界艺术正进入一个多元化的时代，音乐也不例外，在这个多元化时代里，我们中国作曲家、中国音乐应以民族性与现代性的结合而独树一帜，走向世界，大放异彩。”这种立志创作现代中国新音乐的宏伟气魄，不能不令人感动。

（二）本文作者对“钢琴 中国化”的一点思考

谈到中国钢琴音乐，人们不仅要把中国与这个西洋乐器钢琴，紧密地联系在一起。的确，钢琴这件乐器在中国的出现，是东西方经济文化发展的结果。

一六〇一年，意大利传教士利玛窦，经澳门把古钢琴带到了北京，献给了明朝皇帝，从此中国人见到了钢琴。之后，在中国开设以教学和兴办洋学堂，促使了钢琴在中国这块土地上的推广和应用。特别是近百年来，中国人民接受外来钢琴文化这一种子，播种在自己独特的民族文化土壤里，历经几代人的辛勤劳作和汗水浇灌，已经使中西融合的中国钢琴艺术幼苗开始茁壮成长，其成长的历史反映了从鸦片战争到改革开放、直至跨世纪的今天的中国社会现实。

随着中国百姓生活水平的提高，社会对音乐教育、素质教育的关注，人们高度重视对孩子们的培养，又有像汪立三等这样的音乐家、作曲家努力地去用钢琴表现中国民族风格等等，使我们不禁想到许多原为外来的乐器，如胡琴、琵琶、唢呐、扬琴等，经过千百年的不断衍化，至今都已变成了地地道道的汉族民间乐器了。那么，人们不仅要问，钢琴将来是否也会变成中国的民族乐器呢？

笔者认为，这种可能性是完全存在的。

从中华音乐文化的流变来看，具有几千年历史的我国音乐文化其实是由各种不同根系的音乐文化相融而成的。追本溯源，我国最初的华夏音乐文化，便是由不同族系彼此吸收，互相交流，逐渐衍化形成的。在这个过程中，许多外来的营养对我国音乐文化的发展曾产生过积极的作用，如东汉以后传入的印度文化，汉唐时期引进西域音乐文化，宋元以后吸收契丹、阿拉伯、高丽以至欧洲音乐文化。具体谈来，古代的琴、瑟、笙、管、磬、鼓等，以及后来的笛、胡琴、琵琶、唢呐、扬琴等，都标志着华夏文化是在不断吸收和创造中，日渐丰富的。特别是古代从西域各族及各国传入我国的乐器和音乐，不仅经历了外来音乐文化适应本土文化的需要，而且也存在本土音乐文化适应外来音乐文化的过程。大量的事实证明，两者是彼此互相适应的，离开了这种朴素适应的磨合，就很难达到音乐文化的结合。

这种情况，从近代西洋音乐的大量传入中也不难看出，钢琴、提琴、小号、圆号以及许多西洋乐器，在植根中华音乐文化土壤的过程中，凡是越能表现中国民族风格的，就越能适应中国音乐欣赏的要求。用外国乐器来演奏外国乐曲，我们可以理解；用外国乐器来演奏中国乐曲，我们将更感到亲切，更容易产生共鸣。

所以，钢琴的中国化，最主要的是要创作并弹奏和推广大量的中国风格钢琴曲，随之丰富、发展和成熟。

周广仁先生在《中国钢琴名曲曲库》序中，有这样一段话：“任何民族学派的形成，首先要以其具有民族特点的作品为基础。有了大量的作品，才可能逐渐地形成演奏上的特点”。受这句话的启发，笔者想，把学习本民族音乐系统化，从孩提时代学琴开始就应该时刻与本民族的音乐保持联系。前苏联的小孩从学钢琴的第一天开始，就弹俄罗斯民族钢琴音乐小曲，通过钢琴学本民族音乐，兴趣浓、进步快。“儿童自幼熟悉本国作品，掌握自己的‘母语’，是十分重要的”。

黄自、贺绿汀、丁善德、桑桐、汪立三等几代音乐家，撷取了我国那么多优秀的民间素材，创作了具有浓郁的中国民族风格乐曲，为使钢琴这件外来的乐器能在中国音乐土壤上扎根起到了很好的作用。钢琴的中国化，肯定要经过几代人乃至更长时间的努力和积累。当前，钢琴的普及确实是一件大好事，但这绝对不代表钢琴的中国化，同时还要防止把普及变成泛滥。因此应加强普及与提高相结合。我们每位钢琴教育工作者，要多为社会、为我国广大听众和学

生解释、介绍优秀的中国钢琴音乐以及世界的钢琴音乐，并把它们有机地联系好，多演奏、多宣传。

傅聪在参加肖邦作品比赛时，他的演奏已被波兰的教授们认定为“赋有肖邦的灵魂”；他觉得莫扎特的音乐美感，就像中国古代美学观点中的所谓哀而不怨，乐而不淫。莫扎特的每一首协奏曲都像是一本《红楼梦》。他认为舒伯特像陶渊明，像中国知识分子。傅聪还对德彪西也表现出极大的兴趣，他说德彪西的音乐更像中国画。西方音乐一经傅聪之手，便完全被他中国化了。傅聪这方面的成就得力益他对中国古典文化的认识与体会。“能用东方人的思想感情去表达西方音乐，而仍能为西方最严格的卫道者接受，就表示你的确对西方音乐有了一些新的贡献。这正是中国艺术家对世界文化应尽的责任；惟有不同种族的艺术家，在不损害一种特殊艺术的完整性的条件下，能灌输一部分新的血液进去，世界的文化才能愈来愈丰富，愈来愈完满，愈来愈光辉灿烂。（引自《傅雷家书》）”因为，中国民族性的博大，无所不包，所以什么别的民族的东西都能体会得深刻。只有真正了解了自己民族的优秀精神，具备自己的民族灵魂，才能彻底了解别的民族的优秀传统，从而让中国音乐更好地走向世界。

综上所述，我们必须要加强中国钢琴音乐的创作、教学、演奏、研究、介绍、传播和交流，才可能出现中国的拉赫玛尼诺夫、柴柯夫斯基、中国的德彪西；才可能多出像傅聪那样的国际钢琴大师。从这个意义上说，钢琴作为一种世界乐器，也必然要根植在包括中国在内的各个国家或民族的“地方色彩”之上，只有这样，方能显示出旺盛的艺术生命力。

中国钢琴音乐是全世界的，世界钢琴音乐也是中国的，这两者之间的界限逐渐淡化或消除，是今后钢琴艺术发展的总趋势，这将成为我们的进步，也是我们的追求。笔者坚信“中国钢琴学派”的形成和“钢琴中国化”的实现，将不是一句空话！

附:

主要参考文献

论著:

- | | | |
|----------------|----------|--------------|
| 《中国钢琴文化之形成与发展》 | 卞 萌 著 | 华乐出版社 |
| 《钢琴音乐文选》 | 郑 兴 三 著 | 厦门大学出版社 |
| 《20世纪中国音乐思考》 | 冯 光 钰 著 | 中国文联出版社 |
| 《中国当代音乐评论》 | 冯光钰 崔琳 编 | 中国文联出版社 |
| 《键盘上的奇迹》 | 友 余 著 | 文化艺术出版社 |
| 《傅雷家书》 | | 生活·读者·新知三联书店 |

论文及其它资料:

- | | | |
|---------------------------|--|---------|
| 《论我国钢琴音乐创作》 | | |
| 《中国艺术研究院论文集》硕士学位论文 | | 魏廷格 |
| 《东山魁夷画意组曲之四“涛声”》钢琴曲 | | |
| 《音乐创作》80年1期 | | 汪立三 |
| 《探求新的美的境界》评钢琴曲《夕阳箫鼓》、《涛声》 | | |
| 《人民音乐》82年6期 | | 魏廷格 |
| 《汪立三的钢琴创作》 | | |
| 《人民音乐》86年10期 | | 魏廷格 |
| 《“海边卖水”及其他》 | | |
| 《人民音乐》86年10期 | | 汪立三答记者问 |
| 《话说汪立三》 | | |
| 《人民音乐》86年10期 | | 廖叔同 |
| 《纵一苇之所如 凌万顷之茫然》汪立三先生访谈录 | | |
| 《钢琴艺术》98年1期 | | 苏澜深 |
| 《怀念蒋祖馨》 | | |
| 《钢琴艺术》97年2期 | | 汪立三 |
| 《有关几首中国钢琴曲的演奏》 | | |
| 《钢琴艺术》97年2期 | | 魏廷格 |
| 《对建国50年来中国钢琴音乐发展的回顾与展望》 | | |
| 《钢琴艺术》99年5期 | | 汪毓和 |

致 谢

这篇论文，是在导师吕德玉教授的悉心指导下完成的。在写作期间及走访专家、查阅资料的过程中，我得到了黑龙江省音乐家协会主席、著名音乐家、作曲家、教授、哈尔滨师范大学艺术学院名誉院长汪立三先生热情的接待和殷切的教诲；著名作曲家、四川音乐学院教授俞抒先生也接受了我的走访，并为我写此论文提供了珍贵的资料。二〇〇〇年十二月，著名钢琴演奏家孔祥东来黑龙江省演出期间，也为我的这篇论文提出了宝贵的意见和建议。在此，向以上几位音乐家、作曲家、钢琴演奏家表示衷心的感谢！

另外，西南师范大学音乐学院有关领导以及冯鄂生教授也为我的论文提出了修改意见，在我写作期间还得到了李伟、杨玉英等老师的亲切关怀和热情帮助；得到了西南师范大学美术学院钟定强教授为我提供的日本画家东山魁夷的图画资料；同时得到了中国艺术研究院、四川音乐学院图书馆、哈尔滨师范大学、齐齐哈尔大学等有关领导和老师的热心帮助。同一寝室的同学：中国新诗研究所九八级研究生程文迪，为我的论文提供了很多有关文学方面的资料，等等。这一切我都将受益终生并永远难忘。

在此也向多年来一直关心和帮助我的所有领导、老师们表示由衷的谢意！

后 记

能对中国钢琴音乐的某一方面进行一次系统研究，一直是我近几年来的一个心愿。虽然这方面的资料不多，但凭着我对中国钢琴音乐和对汪立三先生钢琴作品执着的爱，满怀热情地“钻”了进去。

随着“写作”的深入，越发感觉从前自己对这样一位在中国钢琴艺术发展中，有如此重要影响的作曲家，知之甚少，写此文，才有机会对汪先生的钢琴音乐进行一次认真学习。汪立三先生的文化修养、生活经历以及高深的艺术造诣，都一直在深深地打动着，在写此文时的日日夜夜，我的心情总是难以平静，虽辛苦，但收获颇大，的确为今后中国钢琴曲的演奏、教学和继续研究等积累了经验。我将把汪立三先生钢琴音乐所给予我的无限启迪视为鞭策自己继续奋发和努力进取的强大动力。

汪立三先生真可谓是一位好老师、好朋友，通过几次交谈，我发现他的思路非常清晰，反应也相当敏捷。我开始想在论文后面附加上“汪立三先生钢琴作品总目录”，说了几次他都不同意，汪先生向我透露：今年年底，上海文艺出版社将出版《汪立三钢琴作品选》。因为，除了论文中提到的作品外，汪先生还创作了：《二人转的回忆》、《赋格曲》、《秦王饮酒》、《童心集》等钢琴曲。汪先生告诉我，有的还正在修改之中，尚未公开发表，这就是他不肯同意附总目录的主要原因。因此，我又一次被汪先生这种严谨治学的态度、精益求精的作风而感动。

这就是我们的老一代音乐家，他们在艰苦的条件下和艰难的岁月里，创造了如此辉煌的成就，为后人做了如此好的榜样……。那么，我们这一代人该如何去面对这一切，为中国钢琴艺术事业的继续发展而尽力？虽然，我手中拿着这已写好的论文，其实，新的压力，不可言状。

此文力求为同行们更深入地研究汪立三钢琴音乐及中国钢琴音乐，提供一点参考，当然，我还热切期望此文能够成为一份优秀的毕业答卷。倘若有不妥之处，就作为“引玉之砖”，供后来者借鉴。

王文军于西南师范大学杏园二舍

二00一年三月