

河南大学

硕士学位论文

中国不同时期钢琴代表作品民族意蕴的比较研究

姓名：张英华

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：孙精诚

20080401

中国不同时期钢琴代表作品民族意蕴的比较研究

摘要

钢琴何时传入中国，仅从目前最早的有文字记载的史料来看，钢琴传入中国，是以意大利传教士利玛窦·金尼格在公元 1601 年将钢琴作为礼物，送给明神宗为标志的。至今已有 400 多年的历史。直至 20 世纪初，随着中西方文化交流的日益扩大，西方作曲理论的传入和中国作曲家留学西洋学习作曲技术之后，我国作曲家便开始了中国钢琴音乐创作的探索之路。

从 1915 年赵元任发表第一首钢琴曲至今，在不同的历史时期均有经典的、为大家所公认的、具有民族意蕴的作品问世。而学术界对这些作品和作曲家进行大量的、深入的、具有开创性的研究成果已经汗牛充栋。他们对其中的作曲技术手法、民族风格、演奏技巧等等，均进行了多方位的研究，可谓是硕果累累。通过阅读这些文章，我们可以体会到，中国钢琴曲的创作，经历了一个艰苦探索的过程，并从中领悟到，作曲家们为创作具有中国民族意蕴的作品的良苦用心及令人值得钦佩和自豪的精彩构思和独具个性的创作理念。但笔者也注意到，对不同历史时期的钢琴代表作品和作曲家的研究，均是对某一个作品和作曲家个体的孤立的研究。而对这些作品的民族意蕴问题进行系统的梳理和深入的对比研究，目前尚属空白。如果对这些作品进行民族意蕴的对比研究，就可以触摸到中国钢琴作品创作发展渐进演变的脉络，领略不同作曲家、不同作品中的民族意蕴和审美情趣，以及作曲家的个性创作风采。所以，笔者认为，对这些不同历史时期的钢琴代表作品进行比较和梳理，对今后钢琴作品的创作和发展，具有一定的积极意义，也对演奏这些钢琴作品、了解和把握这些作品的民族意蕴及内涵，具有重要的参考价值，同时，或许也是对钢琴作品研究领域的一个有益的尝试和补充。

作者在查阅大量的资料时还发现：许多论述钢琴曲创作的文章，只是单单从作曲技法和作品风格展开论证，对这些钢琴曲创作的时代背景及其与时代背景的

关系，所论甚少，对作品中所蕴含的民族意蕴进行系统的对比研究还未见诸报端。本文就此问题进行了系统的梳理和对比研究。这也许是较为系统的、进行对比性的、阐述钢琴作品中所蕴含的民族意蕴问题，以及作曲家们进行创作时、其作品与时代背景关系的一个探索性成果。笔者也祈愿读者在阅读本文时，不但了解各个时期钢琴代表作品中所蕴含的民族意蕴问题，同时对一些作品的时代背景及其与时代的内在联系也有所了解。

当前，在我国钢琴演奏与教学的实践活动中，演奏和分析中国钢琴作品的、可资参考和借鉴的资料已经很多。其中，不乏闪烁着学术光芒的文章。这些文章对进行钢琴演奏和钢琴教学实践活动，具有非常重要的指导作用。同时，笔者在多年的学琴和钢琴实践活动中深深地体会到，演绎和诠释中国钢琴作品可资参考的音响、音像资料和学术文章已经很多。但也注意到，本文对中国钢琴作品进行归纳和整理并形成逻辑关联性的系统梳理及民族意蕴的比较研究，对于学习钢琴演奏艺术和进行钢琴教学及钢琴作品创作的人们来讲，具有一定的参考价值。并能帮助他们熟悉了解不同历史时期中国钢琴代表作品的民族意蕴及这些作品之间的种种区别，进而提高钢琴艺术的学习者和教学工作者及创作者，对钢琴作品的整体把握和整体审美思辨的能力。这也是笔者撰写本文的目的所在。

关键词：钢琴 时代背景 民族意蕴 钢琴作品 比较研究

Abstract

When was piano first introduced into China? It is marked by the sending of an ancient piano over 400 years ago from Matteo Ricci, an Italian missionary to the emperor of Ming Dynasty as a present at that time. With the expanding cultural exchange and the introduction of western theoretical techniques of composition, as well as Chinese musicians' studying abroad, composers in our country began their explorations in composition.

Since the appearance of the first piece of piano music in 1915 by Zhao Yuanren, many classical well-known and meaningful works have come out in different historical periods. And learners have achieved fruitful deep-going and creative researching results including composition techniques; national styles; performing skills, and so on. From reading those articles, we may find that it took a hard time to take the first steps, and we can feel the learners' handwork on creating music with national flavor and their admirable ideas. But meanwhile, we may note that researches on musical works and composers of different time periods were all individual and single ones. Thus it is still a virgin field for a systematic clearing-up and vertical comparison from which readers can touch the gradual development of piano works and enjoy the beauty and specialty in different composers and works. So, the comparison and study of works of different periods can not only be used for reference to later development of piano works, it also does good to the performance of works and is valuable for the understanding of national meanings through the works. Also, it is a beneficial trial and compensation for the research field of piano works.

Through the study on this topic, it is also found out that in many articles about works of piano and its composition, demonstrations were often carried out only from composition techniques and styles, but the historical background and the relationship

between the demonstrations and their historical background were missing. This article fills this blank, thus can be regarded as a creative result of systematic research on relation between composition and historical background. It is hoped that through the reading of it, people can feel the national meanings contained in the representative works and know the above mentioned relationship.

Nowadays, there are plenty of materials that we can refer to in our study and analysis of works of the piano including some excellent articles which are helpful to piano teaching and its performance. From years of practice in teaching and performance, the author feels that it's easy to find audiovisual materials and academic articles about the interpretation of Chinese works of piano. But it is also noted that the summarization of the works and reordering of logical connection as well as comparative research on national meanings can undoubtedly inspire both the learning and teaching of piano courses. They are also valuable references for the composers because they can learn and familiarize the national meanings of Chinese representative works in different historical periods and the differences of types, thus enriching and improving the learners and teachers. Besides, they are supplementary to the general mastering of and improvement of their aesthetic taste. This is also the purpose of this thesis.

Key words: piano historical background national styles piano words
comparative study

关于学位论文独立完成和内容创新的声明

本人向河南大学提出硕士学位申请。本人郑重声明：所呈交的学位论文是本人在导师的指导下独立完成的，对所研究的课题有新的见解。据我所知，除文中特别加以说明、标注和致谢的地方外，论文中不包括其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包括其他人为获得任何教育、科研机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同事对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示了谢意。

学位申请人（学位论文作者）签名： 张英华

2008年6月8日

关于学位论文著作权使用授权书

本人经河南大学审核批准授予硕士学位。作为学位论文的作者，本人完全了解并同意河南大学有关保留、使用学位论文的要求，即河南大学有权向国家图书馆、科研信息机构、数据收集机构和本校图书馆等提供学位论文（纸质文本和电子文本）以供公众检索、查阅。本人授权河南大学出于宣扬、展览学校学术发展和进行学术交流等目的，可以采取影印、缩印、扫描和拷贝等复制手段保存、汇编学位论文（纸质文本和电子文本）。

（涉及保密内容的学位论文在解密后适用本授权书）

学位获得者（学位论文作者）签名： 张英华

2008年6月10日

学位论文指导教师签名： 刘精诚

引言

钢琴是一件自 1601 年从西方传入我国的乐器，至今已有 400 多年的历史。20 世纪初随着中西文化交流的日益扩大，西方作曲理论的传入和中国音乐家留学西洋学习作曲技术之后，我国作曲家便开始了中国钢琴音乐创作的探索之路。直至今日，我国一代代音乐家薪火相传，使这件外来乐器在中华大地上开花结果，并成为被广大人民群众所喜闻乐见的和与日常生活紧密相连的重要乐器。与此同时，国内国外对钢琴创作的研究性文章层出不穷，特别是国内研究钢琴创作在我国的发展历程和创作技法及音乐诸方面的成果，可谓是琳琅满目。但对不同时期钢琴代表作品的民族意蕴创作特点、进行系统梳理的文章并未出现。

民族意蕴：是钢琴艺术作品中透射出来的中华文化特征、民族风俗、民族个性、民族韵味和民族审美习惯的总称。它包含了作曲家们在创作作品时所运用的作曲技术和审美构思的所有元素和意图。他是五千年中华文化，根植于人们心中并被一代代传承发展下来的、审美核心价值观的集中体现。也是音乐作品具有顽强生命力和充满艺术魅力的灵魂所在。所以，笔者认为，开展这方面的研究与探索，并对不同时期的钢琴代表作品，进行民族意蕴方面的梳理比较、是一项颇有意义的事情。这些研究成果，或许对今后钢琴教育教学和钢琴作品的创作，在一定程度上会起到参考借鉴的作用，对钢琴演奏者了解某一个作品的民族意蕴及作品所处的时代背景会产生一些帮助作用。如果能够达到上述目的和效果，也是笔者为我国钢琴事业的发展尽了自己的绵薄之力。由于笔者学识所限，文中肯定有挂一漏万之处，甚至有些观点存在谬误。恳望专家、师长们给予指正。

第一章 各个时期中国钢琴代表作品创作的时代背景

汪毓和先生在《关于钢琴音乐艺术在中国的发展》一文中指出“一百多年来，我国近现代音乐文化的发展，乃至整个政治、经济、文化、教育、艺术等各方面

的影响，都是中国人民在西方政治、经济、文化的影响下所经历的反对帝国主义侵略和中国封建阶级压迫（包括其文化影响）的历史的具体体现。……当时，想要完全遵循我国原来的传统体制，完全排斥一切欧洲的影响，就不可能使一个旧的清帝国改变成一个新的中华民国。同样，想要保持我国音乐文化的一切旧有传统，拒绝一切欧洲的影响，也就无法建造起近代中国的新音乐”。

第一节新中国建立之前的艰难跋涉

自赵元任先生 1915 年创作发表的第一首钢琴作品《和平进行曲》至今，中国钢琴音乐作品的创作，已经走过了近百年的历程。辛亥革命推翻了腐朽的清王朝的统治，结束了中国两千多年的封建统治，建立了民主共和的政权。但是，这来之不易的革命成果很快被袁世凯窃取。于是，出现了军阀混战和连绵不断的战争。1928 年以蒋介石为首的国民政府完成形式上的统一，但地方势力对国民政府的对抗不断，日本帝国主义在华培植的殖民地傀儡政权（如伪满洲国）和汉奸政权（汪伪政权），以及列强在上海等地霸占的租界外，还有中国共产党领导的工农革命政权。这种种不同政治势力和政权的同时存在，就是当时中华民国政治的特色所在。然后又经过了八年抗战、解放战争、建立中华人民共和国。新中国历经了土地革命，大跃进，文化大革命，粉碎“四人帮”，十一届三中全会之后，进入了改革开放时期。这其中的每一个历史时期，都对当时的作曲家，在政治、经济、文化等方面，不可避免的与时代思潮发生紧密的关系。

《和平进行曲》是目前为大家所公认的我国第一首钢琴创作曲目。《和平进行曲》是赵元任先生写成于 1914 年，发表于 1915 年《科学杂志》第一期，这首作品是赵元任在留美期间发表的作品。而此时的赵元任先生远离故土，身处异国。国内 1911 年辛亥革命爆发，满清统治结束。1912 年南京政府成立，黎元洪、袁世凯相继登场，紧接着爆发了“二次革命”，国内政治局势动荡不安，危机四伏。1914 年第一次世界大战在欧洲爆发，世界局势战火纷起，尸横遍野，生灵涂炭。此时身处美国求学的赵元任先生，不可能超然世外。《和平进行曲》的创作，也一定是

他对国内国际的战乱形式的担忧，并祈愿和平早日到来的思想的体现。这也恰恰说明了中国目前已知发表的第一首钢琴曲与政治形势的密切关系。

1919年，中国的先进分子们，掀起了波澜壮阔的新文化运动和气壮山河的“五四”爱国运动，将戊戌、辛亥时期所开启的思想文化启蒙和政治革命全面推向深入。1924年，国共两党第一次合作，导致北洋军阀的反动统治分崩离析。1927年蒋介石发动“4.12”大屠杀，致使国民革命最终失败。至1928年，国民党统治者确立了其在全国的统治地位，实现了中国形式上的统一局面。自1927年至1937年这十年间，国内局势趋于缓和，在新文化运动和五四运动的影响下，文化艺术事业也得到了较大的发展。当时，中西融合的思潮呼声很高，国立艺术院“介绍西洋艺术”“整理中国艺术”“调和中西艺术”“创造时代艺术”的口号很具时代特征。

1927年，我国第一所音乐教育机构——国立音乐专科学校在上海建立。它主要以传授西洋音乐知识和技能为主要教学内容，并按照欧美的音乐教育机制，开始了培养中国“科班”音乐人才。于是，不少地方也建立了音乐专科，同时开设了钢琴课程。钢琴专业的专业化教育得到了初步的发展。在培养作曲人才方面，贺绿汀先生曾回忆说：“30年代黄自先生教我们和声时，他总是以赵元任的作品为例”。可见当时对于钢琴音乐的创作不但讲授作曲技法理论，同时也注意引用早期中国作曲家的作品，以期培养民族化的思维方向。1933年黄自创作的《春思》钢琴伴奏曲和1936年贺绿汀创作的《牧童短笛》就是在国内局势趋于和缓的背景下创作的。

在当时国内新文化运动思潮的影响下，在历经数年的战乱之后出现的和平背景下，作曲家们的心态平和了，在战乱之后他们有不可压抑和阻挡的创作冲动。而创作曲目的内容和意境已经开始刻意烹饪“中国风格钢琴曲”的佳肴。尤其是贺绿汀的《牧童短笛》所运用的中国写意画手法，描绘出了一幅精美的田园水墨画。魏廷格在《论我国钢琴音乐创作》一文中指出：“《牧童短笛》以它清脆、优美的‘笛声’，第一次给予了明确有力的回答。它告诉人们：（1）欧洲音乐理论大

体上是可以同中国音乐实践相结合的。但是不能生吞，活剥，必须以中国审美之‘胃’，给予消化，只吸收对中国音乐的艺术‘肌体有益的部分’（2）经过改造了的外国技巧，完全可以表现出中国气质”。这其实也就说明了“洋为中用”是行得通的，而且完全可以做得非常出色。这就使得中国早期钢琴音乐代表作品《牧童短笛》当之无愧的成为里程碑并在世界乐坛上占有一席之地。

赵元任、黄自、贺绿汀三位作曲家承前启后、薪火相传，从西洋音乐理论的框框中开辟出了一条中国化之路，并逐渐走向成熟。赵元任的《和平进行曲》是在国内军阀混战，第一次世界大战爆发的背景下创作的，而黄自的《春思曲》、贺绿汀的《牧童短笛》是在国内相对和平的背景下创作的。两相比较，不难看出政治局势对音乐家的创作思想的影响。

1937年七七事变，爆发了伟大的抗日民族解放战争。中华儿女们同仇敌忾，爱国激情汹涌澎湃。全国的文化工作者宣传、奔走、呼号、演唱愤怒谴责日本帝国主义的侵略罪行。抗日文化救亡运动达到了空前的高潮。

由于抗日战争时期特殊的政治背景，全国出现了抗日民主根据地（解放区）的文化，国统区的文化和沦陷区的文化。有中国共产党领导的抗日民主根据地已进入人民当家作主的新民主主义社会，而沦陷区在日寇铁蹄的蹂躏下沦为殖民地。国统区仍然是半封建半殖民地，是官僚买办地主的天下。他们的文化各有明显不同的特点。除了这三种不同地区以外，还有上海“孤岛”时期的文化。而香港和东南亚华侨的抗日文化应看作是中国抗日时期文化的海外延伸，也是抗日时期文化的一个有机组成部分。但是不管是身处何地，广大的文化工作者一致对外，全民总动员，共同抵制日本帝国主义的侵略。

茅盾在《炮火的洗礼》一文中指出“在炮火的洗礼中，中华民族就更生了！让不断的炮火洗净了我们民族数千年来专制制度下所造成的缺点，也让不断的炮火洗净了我们民族百年所受帝国主义的侮辱。”（注：《茅盾散文速写集》，人民文学出版社，1980第307页）

卞萌在《中国钢琴文化之形成与发展》一书中指出“这一时期中国新音乐文

化的发展，主要集中于开展群众歌咏运动和进行群众性革命斗争需要的音乐作品（主要是群众声乐作品）的创作，广大爱国、革命的音乐工作者在实际斗争中，以汗水、鲜血直至生命换来了群众音乐创作的累累硕果，这些作品代表了时代的呼声，鼓舞了人们的斗志，促进了历史的进步，并将永垂千秋。然而另一面，对于器乐（特别是钢琴）艺术而言，由于受社会环境和各种客观条件的制约，无论在创作、演奏与教育诸方面，基本都处于停滞状态。（注：《中国钢琴文化之形成与发展》华乐出版社 1996 年 8 月第一版 第 25 页）所以，在八年抗战的形势下，钢琴音乐的创作由于各方面因素的制约停止了。这也恰恰证明了政治局势动荡所造成的结果，只是在这一时期仅有丁善德，范继森、吴乐懿及英国留学归来的李翠贞等人，在国内成功的举行了钢琴独奏音乐会。整个钢琴教育与创作及演奏诸方面陷入了低谷。

1945 年抗日战争胜利的中国面临着两种命运的抉择。蒋介石坚持内战和独裁的方针，企图在全国范围内恢复和加强大地主大资产阶级的统治，将中国引向黑暗。中国共产党则坚持在和平民主团结的基础上，建设独立自由与富强的新中国，将中国引向光明。这就是当时的“走向光明还是走向黑暗”的问题。于是，国民党蒋介石悍然发动了内战。中国共产党在毛泽东的领导下，经过了五年艰苦卓绝的战斗，从小到大、从弱到强，经过了三大战役的决战，终于推翻了国民党蒋介石反动政权，建立了新中国。

1945 年抗日战争胜利前夕，丁善德由钢琴家转向作曲生涯，他在德国作曲家弗兰德尔的指导下，于 1945 年 5 月完成了《春之旅组曲》的创作，并于 1945 年底发表。这是丁善德创作并正式出版的第一部作品，这部作品被编为第一号。

《春之旅组曲》创作于抗日胜利前夕，表达作者盼望抗战胜利，迎接光明到来的心情。这是因为 1944 年——1945 年无论是欧洲战场和亚洲战场，德国和日本侵略者已经开始节节败退。在欧洲战场苏联红军势如破竹和美国盟军交相辉映；在亚洲战场，被占领国反击态势节节旺盛。直至美国相继在日本广岛、长崎投下两颗原子弹。中国战场上苏联红军从东北长驱直入，中国军民在正面战场上攻势

迅猛，日本侵略者的末日即将来临。

丁善德正是在这样的形势之下，被压抑了多年的爱国情愫凝结为一个个跳动的音符。

《春之旅组曲》由《待曙》《舟中》《杨柳岸》和《晓风之舞》四首短曲组成。《待曙》的解释是：等待曙光的来临，表达了漫漫长夜中盼望天明的焦躁心情。《舟中》、《杨柳岸》皆表达了丁善德惆怅、彷徨，对时局捉摸不定的思绪。《晓风之舞》表达了欢呼胜利，人们欢腾庆祝的场面。

笔者认为，这部组曲，是中国第一部以钢琴作品反映对政治局势的最直接表白，也是音乐脱离不了政治生活背景的一个明证。

《花鼓》是作曲家瞿维于 1946 年夏末秋初，在哈尔滨松花江畔一家临江而设的水上咖啡馆中，借用这家咖啡馆的雅马哈钢琴创作的。瞿维在《钢琴曲〈花鼓〉的产生经过》一文中这样说道：“在这里还要谈谈秧歌运动对我的启迪。1942 年，毛泽东同志在《延安文艺座谈会上的讲话》的发表，标志着中国革命文艺运动进入了一个崭新的发展阶段。‘鲁艺’的同志们学习了这个光辉的文献后，明确文艺为工农兵服务的方向，产生了要在艺术实践中予以贯彻的热切盼望。……‘鲁艺’的学生在这样的形势下，根据历来陕北农村都要在春节闹秧歌的习俗，把这种形式作了革命性的改造，创作了一大批反映新生活并富有民族特色的作品，受到广大人民的欢迎。……仅仅有了为群众服务的愿望是不够的，还必须找到最有效的使艺术作品被接受的途径和方法。过去，群众对‘鲁艺’的演出反映很冷淡，只在知识分子中得到认同，而在新秧歌运动中的演出就不同了，受到广大人民包括工人、农民、战士、干部的热烈欢迎。这前后的对比，对我的教育是十分深刻的。这就促使我去考虑：如何写器乐作品的问题。”（注：《中国钢琴作品分析与演奏》，人民音乐出版社，第 41 页）

《花鼓》的创作灵感，是来自于 1937 年瞿维在家乡常州，看了抗敌演剧第一队的演出，其中有一个采用安徽民歌《凤阳花鼓》的曲调，填了动员人民抗日的新词。9 年后，瞿维在哈尔滨时，脑海中忽然闪现了这样一个情景。于是瞿维有了

“此一时彼一时”的感觉。他觉得用这个音调来表现欢喜激动的情绪，营造热烈的气氛非常合适，于是，一首钢琴名曲就此诞生了。从瞿维谈对毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的体会和当时社会政治形势对他的影响，《花鼓》的创作初衷也就不难看出了。

第二节 新中国建立之后钢琴曲创作的热潮

1949年10月1日中华人民共和国诞生。刚刚经过了战争的国家千疮百孔，百废待兴。根据这种情况，中央人民政府于1950年6月30日颁布了《中华人民共和国土地改革法》，它规定废除地主阶级封建剥削的土地所有制，实行农民土地所有制。《土地改革法》公布以后，在3.1亿人口的新解放区分批的、有计划的、有领导有秩序的开展了土改运动。到1953年春，全国除了新疆、西藏等少数民族地区以及台湾省外，基本上完成了土地改革任务。我国存在两千多年的（建立于战国，公元前1475年）的封建土地所有制瞬间分崩离析。这一重要举措大大激发了人们的劳动积极性，使得第一个五年计划顺利实现，充分显示了社会主义制度的优越性。

“土改运动”被认为是中华人民共和国建国初期的一项最重要的措施，它起到了“提纲挈领”的作用。与此同时，中央人民政府开展了镇压反革命运动以此稳定社会局势，还采取了一系列整顿经济秩序的有效措施。教育、文化事业也随着新中国的建立，迅速蓬勃的发展起来。

从“天下大乱，到天下大治”，作曲家们的心态也发生了变化。当人们沉浸在安宁祥和的生产劳作和幸福生活所带来的喜悦之中时，作曲家开始关注人民细腻的情感并试图用钢琴的音乐语言表达出来。

1952年，作曲家桑桐创作了《内蒙民歌主题小曲七首》。这是解放之后作者在中央音乐学院华东分院（后称上海音乐学院）任教时，对民歌比较单纯、朴实的风格进行处理手法的探索。七首作品的名称分别是：（一）悼歌、（二）友情、（三）思乡（四）草原情歌、（五）孩子们的舞蹈（六）哀思、（七）舞曲。从标题我们

可以感觉到作曲家在选取创作素材时，主要是以关注和诠释人们的内心世界和情绪起伏为主流的创作思路。

1947年桑桐在国立上海音乐专科学校，师从奥地利作曲家施洛斯教授。并用无调性手法创作了我国第一首钢琴曲《在那遥远的地方》。之后他根据刘诗嵘讽刺国民党特务的一首词谱写了《狗仔小调》这首歌曲，并在学生中广为传唱。1948年为了免遭国民党特务的逮捕，由上海转移到了苏北解放区，还将自己的名字改为桑桐（原名朱镜清）后参加了解放军，并随军南下。1949年11月调入中央音乐学院华东分院（后称上海音乐学院）任教。

从桑桐1947年到1952年短短五年的经历中我们可以看出作曲家从战乱到和平环境之下的创作心态和审美取向所发生的变化。当然，这肯定是时局所导致的结果。

与此同时，1948年毕业于南京国立音乐学院作曲系的黎英海也创作了《民歌小曲50首》。1954年毕业于四川音乐学院作曲系的黄虎威，也于1958年创作发表了《巴蜀之画》。1959年吴祖强、杜鸣心为庆祝建国十周年，在苏联舞蹈家彼·安·古雪夫的倡议下和北京舞蹈学校编剧班共同创作了一部新舞剧《鱼美人》。吴祖强在其《谈钢琴独奏〈鱼美人〉选曲》的文章中谈到：“……《鱼美人》音乐的一些段落被作为钢琴曲弹奏其实在舞剧首演时就已经开始，……一些音乐片段实际此时已在学院传播，加之演出后社会反响强烈，又正值‘大跃进’时期，表演专业教学内容‘民族化’的呼声高涨。”

无论是桑桐、黎英海、黄虎威还是吴祖强、杜鸣心，在建国后的十年内所创作的作品和建国前的作品比较，已经紧紧抓住“民族化”的创作思想不放，为追求作品中一定要体现出浓郁的民族意蕴的内涵而做出不懈的努力。当然这和当时的政治形势和文艺创作思潮是分不开的。

笔者认为，如果说建国后十年的创作是围绕“民族化”，倾向人们内心世界情感的描述和歌颂祖国秀美山川风光和爱情的话，那恰恰说明五十年代政治形势对音乐创作领域，还没有完全体现出“强制性”的一面。作曲家还甚至可以根据自

己的好恶和体会来进行创作。

总的说来，上世纪五十年代，无论是在国家进行各种建设及政治运动此起彼伏的时候，钢琴音乐创作还是比较繁荣的并且达到了空前的进步。进入上世纪 60 年代以后，由于三年“自然灾害”和“大跃进”左的思潮带来的影响，钢琴曲的创作进入徘徊状态。

第三节 在极左思潮夹缝中的无奈选择

1966 年至 1976 年的“文化大革命”是新中国成立以来遭受的一场最为严重的民族灾难。全国自上而下的大动乱，使各行各业陷入停顿，损失惨重，国民经济到了崩溃的边缘。知识分子被关进了“牛棚”学校正常的教学秩序被打破并被“造反派”占领夺权，文艺团体也被解散或停止正常的排练演出。文化领域成为了“文化大革命”的重灾区。仅 1966 年 8、9 月间，上海音乐学院就有著名教授杨嘉仁，李翠贞，陆修棠因不甘忍受人格的侮辱和毒打，先后含冤而去。上海乐团钢琴演奏家顾圣婴也被强迫下跪、打耳光。终于不堪受辱与母亲弟弟一家含恨离世。钢琴被当成封、资、修的东西被砸毁或被当作废品处理或查封充公。整个乐坛一片萧条，钢琴文化被无情地扼杀。

在此境况之下，不甘心放弃自己钟爱的钢琴事业的演奏家殷承宗，经过苦苦思索，决定把钢琴搬到天安门广场去弹奏当时流行革命歌曲。此举受到成千上万的红卫兵的喜爱。于是他又尝试着把“革命样板戏”中的京剧曲调揉进钢琴演奏中，竟然写出了几首钢琴小品，并成功地进行了“钢琴为京剧伴奏”的演出形式，并拍了钢琴伴唱《红灯记》的电影传遍了全国。

1969 年 12 月殷承宗和刘庄、储望华、盛礼洪、石叔诚、许斐星等作曲家集体完成了钢琴协奏曲《黄河》。《黄河》不仅保留了原《黄河大合唱》的艺术内容，并成功地将钢琴技巧与《黄河大合唱》的主要旋律，进行了高度的艺术结合，这使得这部作品成为了“文化大革命”中最著名的钢琴作品，同时，也是在钢琴艺术创作中的一次最有影响的主要实践。

由于钢琴伴唱《红灯记》和钢琴协奏曲《黄河》在“文化大革命”的夹缝中奇迹般地得以被允许上台演奏，“钢琴改编曲”这种形式在一定条件下被允许保留下来，也成为了当时钢琴曲创作的唯一形式。于是，黎英海将同名民间琵琶曲改编为钢琴独奏曲《夕阳箫鼓》和王建中根据同名民间唢呐独奏曲改编的《百鸟朝凤》等作品，就是在这样的背景下诞生的。

在“文化大革命”特殊的政治背景下，这种使钢琴创作者特别尴尬境地，也使得作曲家们在一种无奈的状态中只有用改编的办法完成创作了。

第四节 思想解放百花齐放的创作繁荣时期

1976年10月，祸国殃民的“四人帮”倒台了，“文化大革命”终于结束了。紧接着是拨乱反正，为大批在“文化大革命”中被冤屈的人平反昭雪。1978年12月中国共产党十一届三中全会确立的“改革开放”政策极大地调动了全国人民的积极性，使得各项事业开始重振旗鼓，走向复兴。1979年2月召开的全国艺术教育会议精神，给中国的音乐教育事业带来了欣欣向荣，蒸蒸日上的勃勃生机。

与此同时，钢琴作品的创作进入了空前的繁荣阶段。尤其是进入了上世纪80年代，随着政治思想领域的逐步解放。许多作曲家开始了对钢琴创作新风格的大胆探索。他们有的直接运用各种无调性变体手法；有的运用十二音技法；更有一些音乐家则自己开始独创作曲理论体系，使钢琴曲的创作风格进入了多元化，个性张扬的时代。

这一时期具有典型意义的作品有：陈铭志运用十二音体系技法于1982年创作了《钢琴小品八首》；汪立三以民族音调和色彩性调式和声为基础创作了《他山集》；高为杰运用自创的“十二音场集合技法”创作了《秋野》；赵晓生以自创的“太极作曲系统”以周易六十四卦逻辑系统创作了《太极》；陈怡的《多耶》；周龙的《五魁》；邹向平的《即兴曲——侗乡鼓楼》等等。

由此可以看出，政治的昌明和思想的解放，是音乐艺术创作繁荣的大背景。纵观中国钢琴曲创作的各个阶段，我们就会得出这样的结论：“音乐艺术创作的繁

荣是和社会政治经济文化的背景密不可分的，作曲家很难挣脱时代背景的制约，音乐和政治经济、文化的关系是密切的”。

第二章 对各个时期中国钢琴代表作品民族意蕴的解析

从中国钢琴作品创作的历程中，我们不难看出每一个作曲家在创作构思时，都或多或少地、不自觉的将作品的内涵及民族意蕴来覆盖作品的全貌。这显然是作曲家被博大精深的中华文化浸染的结果。选取某一历史时期最具典型意义的钢琴作品进行民族意蕴方面的解析，对于触摸中国钢琴作品的民族意蕴的脉搏跳动是十分有意义的。同时我们也会对中国钢琴作品的核心内涵有一个较深入的了解，并对这些作曲家在创作过程中的不懈追求和创新精神产生由衷的敬佩。

第一节 钢琴创作初期的探索与追求

钢琴这件西洋乐器，随着近代西洋音乐的传入和国内新式学堂的兴办，这一乐器不仅被用来作为传教的工具，同时也在教会学校的教学中教习。当时许多学生通过学习逐渐掌握了钢琴演奏技术，但在本世纪初期至“五·四”运动以前，创作极少，只有赵元任的《和平进行曲》等几首钢琴小品，演奏水平也很低。20年代后，在萧友梅创办的北京女子高等师范音乐科等学校开设了钢琴课，至1927年萧友梅在上海创办的“国立音乐院”和上海艺术大学音乐科等学校均设立了钢琴专业课，为我国钢琴艺术的发展奠定了基础，我国钢琴音乐创作也开始了初创阶段。

1914年—1949年期间，笔者认为最具有代表性的钢琴作品有：赵元任创作的《偶成》；黄自创作的《春思曲》；贺绿汀创作的《牧童短笛》；瞿维创作的《花鼓》；丁善德创作的《春之旅组曲》。

1918年赵元任的钢琴作品《偶成》发表于美国。虽然这首作品创作于异国他乡，但这部作品确是充满了中国民族意蕴的作品。“偶成”的意思类似西方音乐的

“即兴曲”、“音乐瞬间”之类，手法类似《花八板与湘江浪》。《偶成》的主旋律是一个中国民间小曲风格的五声性旋律。赵元任在创作时，为这个旋律加上了许多装饰性的倚音和颤音，使得作品的风格具有诙谐幽默的韵味。《偶成》的结构为带再现的三部曲式，另外加上了引子和尾声。引子的音乐主要是两个和弦（主和下属和弦）构成，在高音区轻奏并模拟中国打击乐小镲的音色。乐曲的第一旋律也是模拟小镲的音色。这种手法的运用，开启了中国钢琴创作模拟民族乐器音色之门。也是最能够体现民族意蕴的创作手法之一。全曲的调式为：第一段为 G 徵调式，中段为 D 大调的色彩，但 D 大调的导音升 C 被巧妙的隐藏起来，而中段后半部分的旋律中这个导音要转回原调，所以采用了还原 C，可是旋律依然保持了大调的色彩，最后结束在 G 徵调上。再现段只是将旋律中大调式的色彩改换成徵调式，然后就径直走向结尾。由此看来，赵元任是中国音乐家中在钢琴创作上面最早运用调式转换手法来表现民族意蕴的作曲家。值得一提的是，在中段的音乐中，赵元任频繁地改换钢琴织体，一会儿双音（第 25 小节），一会儿是双手同行（第 29 小节），一会儿又是反复交错（第 41 小节），使得音乐情趣频生。这首作品中最能体现民族意蕴的是模拟小镲音色和调式转换手法的巧妙运用。

黄自《春思曲》创作于 1933 年。这是黄自创作的一首艺术歌曲，但由于钢琴伴奏部分非常出色成功，于是被认为是早期的一首伴奏形式的钢琴曲。这首作品旋律优美，以非常鲜明的旋律，刻画出主人公对心上人深厚真挚的感情。作品采用了 12/8 拍，作品结构是带再现的单二部曲式。全曲开始以 F 为主音的连续下行，表现了主人公凄然哀伤的情绪。钢琴伴奏部分反复出现一种固定节奏性：x x x x x x x x x x x；主题在左手伴奏部分以低八度形式同时出现。第二部分打破了旋律伴奏织体的稳定性，出现了调性色彩的转换。分解和弦衬托着旋律，切分节奏的多次运用，以此体现出主人公内心激动的情绪。在全曲高潮部分，伴奏织体由松散的形式转入柱式和弦，营造出主人公炽热的情感。歌曲的结尾是再现全曲第一句的伴奏织体。黄自在勾画民族意蕴方面，采取了用钢琴造型的手法（如 春雨潇潇、柳丝轻抚和杜鹃啼声的描绘）极富中国韵味；并以不和

协和弦色彩型转调描写“陌头杨柳，分色上帘边”的意境。虽然曲中具有一些晚期浪漫派音乐的痕迹，但中国民族意蕴的营造依然占据了主导地位。从而使我们依然能从中品尝出具有民族意蕴的滋味。

1934年，由俄罗斯著名作曲家亚历山大·车列浦宁（中国名：齐尔品）个人出资倡办了我国音乐史上第一次“征求中国风格钢琴曲”创作评奖活动，共有6首中国钢琴独奏作品脱颖而出。其中，由贺绿汀创作的钢琴独奏曲《牧童短笛》获得了此次比赛的一等奖。在这一作品中，作曲家贺绿汀以其清晰透明的旋律线条和简洁的曲式结构向世人展示了中国音乐的魅力，也从某种意义上向世界表明，西洋音乐理论和乐器是可以同中国的音乐实践相结合的。

《牧童短笛》是被公认的我国第一首成熟的钢琴曲，之所以“成熟”是因为全曲“民族意蕴”的体现贯彻始终。其中摹仿优美、清脆的“笛声”所创作出来的流畅主题旋律，具有浓郁“中国风味”，并充满了田园色彩，像一幅清秀淡雅的水墨画，给听众以诗情画意之感。此外该曲在写作技术上，也多处体现出了中西融合及民族意蕴方面的特点。例如：在旋律写作方面，《牧童短笛》以传统音乐常用的音阶调式、旋法为基础，音调具有江南音乐朴素、流畅的风格特点，左右手演奏的旋律结构类似民间乐曲的“句句双”，这种具有呼应、对答、重复的旋法使活泼、欢快的音乐形象更为鲜明、生动。在和声写作方面，《牧童短笛》的和声运用总体上应归纳在大小调功能范围，但同时也运用一些细微、精巧的和声处理来避免大小调功能结构与民族音调之间风格的矛盾。例如，为达到作品的前后对位风格的统一，作曲家采用了平行的三度下行与持续的低音，减弱了功能进行。从而形成了既有欧洲古典和声那种简洁、典雅、严谨的规范意义，又不时透露出民族意蕴的特点。

在复调写作方面，《牧童短笛》是近代钢琴音乐在探索中国风格复调方面取得重大进展的标志作品。此曲运用了自由对比的二声部复调，五声化旋律处理成多种自由对位的形态，描绘了两个牧童吹着短笛怡然自得的情景。旋律采用五声性旋法，三四度结合的终止式以及重复法与对偶句为主的音乐发展手法。尤其是他

把西洋对比复调技法与中国民间支声复调的因素巧妙结合起来。当上声部活跃跑动时，下声部以对比式复调相伴衬，使上下声部首尾相合，体现了江南丝竹中“鱼咬尾”手法的充分运用，从而使得旋律生动活跃，衔接紧凑，妙趣横生。中国民族意蕴就在这“你繁我简，你简我繁”的复调写作手法中体现得淋漓尽致。

在曲式结构方面，《牧童短笛》是一首应用西方复三部曲式写作的代表作品，但其中不乏民族传统思维的体现，如再现部的变化再现性质，正是与我国民间音乐中“装饰加花”手法的结合，达到了变化再现的目的。《牧童短笛》既体现了欧洲复调技术的规格与精神，又融进了中国式的旋律思维，从而成功地显示了西方对位技法与我们的民族音乐语汇相结合的巨大潜力，可以说《牧童短笛》是我国钢琴音乐史上具有创造性里程碑式的代表作品。

《春之旅组曲》是由我国著名作曲家丁善德先生于创作于1945年抗日战争末期，日本侵略者正式投降的前夕的一部钢琴组曲。作者借助于刻画旅人的各种心情，反映了自己以及广大同胞盼望抗战胜利、迎接光明未来的内心感受。

这部组曲包括四首短曲：《待曙》、《舟中》、《杨柳岸》、《晓风之舞》，这四首标题，就像四幅春满江南的水彩画，秀丽而动人。音乐写法上相当工整、洗练，对音乐主题因素的挖掘和发展也很具特色，整体手法上也具有浪漫主义特色，如色彩性的转调和音程关系等。但作品反映出的情感、风格和精神内涵都具有明显的中国民族意蕴色彩。

一、《待曙》，表现了慢慢长夜中期盼黎明的焦躁心情。此曲结构规整，由前后呼应、变化统一的两乐句乐段构成。结束时作渐慢收束，恰当的表达了期盼黎明的惆怅心情。

二、《舟中》，这是一首气息宽广的优美船歌。作者运用三连音的伴奏织体，生动的表现了轻舟荡漾的意境。中间段落应用了半音关系的调性布局（C大调转到降D大调），这种色彩性的调性对比手法，扩充了前曲惆怅心情的情绪发展。

三、《杨柳岸》，此曲和第四曲标题均取自宋代词人柳永《雨霖铃》词中的“杨柳岸，晓风残月”。此曲描写了河岸上飘动的杨柳，暗喻政治时局的不可捉摸。丁

善德曾在回忆文章中说道：“这一段中，我力图用从弗兰德尔那里学来的强调色彩对比的手法，也就是不同调性、调式的交替运用，来加强意境的表现。这些手法在当时来说是新的，因而引起了人们的关注”。

四、《晓风之舞》，这是一首欢快、戏谑的舞曲。表现作者向往抗战胜利，和庆祝光明、欢呼胜利的热烈场面。此曲的节奏音型鲜明，仿佛热烈的锣鼓和舞蹈，在作曲技法上也有很多新意。

丁善德的《春之旅组曲》可以说是他青年时期谱写的重要音乐作品之一，作者试图反映民族危难时期的人民的精神面貌，努力使内容与形式达到高度统一。他的音乐具有中华民族的传统气质，在技法上一方面运用质朴、洗练的音乐语言，另一方面又大胆的运用新颖的和声、调性、调式、转调等手法，这些都是乐曲的独到之处，也是我国钢琴音乐创作中有着民族意蕴风貌的精品。

诞生于1946年的钢琴曲《花鼓》是作曲家瞿维为庆祝抗战胜利之后，为描写中国人民无比喜悦的心情而创作的。

1942毛泽东同志在《延安文艺座谈会上的讲话》中提出“文艺为工农兵服务”，文艺作品要有“为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”的号召。作曲家瞿维即受此思想影响于1946年创作出了钢琴曲《花鼓》。同时借鉴了当时延安新秧歌运动及新歌剧《白毛女》创作手法的，是运用民间传统五声性旋律曲调与西洋作品体裁、写作技法的优秀结合。所以是我国四十年代初期，代表我国钢琴音乐创作技术和创作思维的一部典型作品。

在曲式结构与旋律写作方面，《花鼓》全曲结构为再现性复三部曲式，五声性的民族律也贯穿体现在引子、首部、中部、再现部中。《花鼓》引子部分运用五度、四度叠置和弦来模拟民间常见的喜庆锣鼓的效果，并且这个锣鼓节奏型一直贯穿始终，为乐曲起到了烘托热烈气氛的作用。该部分要求演奏者使用交叉指法演奏，这种写作方法加大了钢琴表演技巧的难度，一定意义上开辟了钢琴音乐的写作空间。《花鼓》首部中的主题音调直接来源于流行在安徽凤阳等地的民间歌舞《凤阳花鼓》的曲调，写作中几乎完全按民歌原有五声宫调式面貌呈现出来，但又不是

原封不动的移植到了钢琴上，而是运用了多种表情力度等创作手法，来体现人民群众的热烈欢乐场面。《花鼓》的中部主题是由首部民间音调的直接变奏而来，但与首部快速热烈的情绪产生了鲜明对比，使用柔情似水的抒情旋律，为听众营造了一个焕然一新的新意境。《花鼓》的再现部分则是利用加花变奏的手法，使主题旋律又逐渐活跃起来，达到了全曲的高潮。

在和声写作方面，《花鼓》借鉴了《牧童短笛》的写作经验，例如使用在三和弦基础上附加的六度音和弦，此外，在和声织体上使用两个纯四度音程的叠加，这种手法主要是模仿琵琶四根空弦的定音排列。这些和声技法的尝试，都是为了突破西方传统和声的制约，刻意营造中国民族意蕴而进行的尝试。

在调性写作方面，《花鼓》的中段连接部分则运用了西欧早期浪漫派作曲家的调性转换手法，使单一锣鼓节奏产生了明亮的色调变化。

从以上的几方面可以看出，在使用外来的作曲技法体现民族意蕴的创作方法中，我国近代的作曲家们都在不约而同的进行卓有成效的探索和努力。瞿维创作的《花鼓》则是在上个世纪四十年代钢琴音乐创作中体现民族意蕴方面作出出色探索的成功典范。

第二节 和平时期钢琴作品创作的发展与追求

上世纪五十年代，无论是在国家进行各种建设及政治运动此起彼伏的时候，钢琴音乐创作还是比较繁荣的并且达到了空前的进步。进入上世纪60年代以后，由于三年“自然灾害”和“大跃进”左的思潮带来的影响，钢琴曲的创作进入徘徊状态。

桑桐的钢琴作品《内蒙民歌主题小曲七首》创作于1953年，是以内蒙古民歌旋律为基调写成的各有特色和情趣的七首钢琴小品，分别为《悼歌》、《友情》、《思乡》、《草原情歌》、《孩子们的舞蹈》、《哀思》、《舞曲》。乐曲通过诗情画意的墨笔表现了内蒙人民真诚纯朴和多姿多彩的生活情景，漫溢着浓郁的民族意蕴。在作品的创作手法上也很好的兼顾了中国民族调式和西洋大小调体系的不同，将二者

进行了有机的结合。全曲和声安排精巧细致，既具有传统调式和声的丰满和纵向的质感，又有中国民族风格的细腻和横向线条；织体丰富多变，既有线性的，也由柱式的，舞曲式和宣叙式交相互映。这也是一部在建国初期和平的环境下，成功表现民族意蕴的钢琴曲。

黄虎威的钢琴组曲《巴蜀之画》创作于1958年，是以四川民歌为主题创作的一部民族意蕴浓厚的抒情组曲，是用音乐描绘生活场景的音画式作品，具有很浓的四川方言特点，即音调柔和婉转，平缓抒情，韵尾托的长，多用颤音和下滑音装饰，具有很强的歌唱性。全曲有六首形象鲜明，篇幅不大的精致小品组成，各首之间藕断丝连，在总的艺术构思下相对独立。

第一首《晨歌》主题音调源自四川蒲江民歌《割草歌》，用中国传统羽调式写成，曲式结构为乐段重复，左手五度和三度音程更迭得背景式伴奏，好似割草人的歌声在山谷中回荡所引起的共鸣，而在高音区使用了“ppp”的力度尽显了山区清晨的宁静。

第二首《空谷回声》，主体音调采用了四川茂县藏族民歌《山上的积雪，好似一朵花》。曲式结构也为乐段重复，主要通过力度上的强弱对比，表现空谷中的歌声及其回声，伴奏部分大量使用了具有民族特色的四度、五度平行进行，使音色透明、纯净。

第三首《抒情小曲》的主体音调引自四川江油民歌《隔河望见姐穿青》，使一首极具民族意蕴的情歌对唱曲，在抒情的旋律中还透露溪水潺潺流动的特色音效。

第四首《弦子舞》，主题音调引自阿坝草地藏族民间歌曲“弦子”的旋律。这是一首颇为特殊的乐段移调重复的小舞曲，它的转调独具特色。作曲家利用原歌舞曲旋律向下属转调的特点，再重复的时候，巧妙地将整个乐段移高纯五度从属调开始，这样，乐曲就自然地结束在主调上。这种巧妙的写作手法，可以使这首乐曲连续演奏，直至尽兴为止。

第五首《榕城春郊》，主题音调引自四川汉族民歌《大河涨水》。曲式为单三部曲结构，是一首单一主题的抒情曲，乐曲以绿色的基调描绘出一幅古老都江堰的

田园风景画。

第六首《阿坝夜会》，采用了阿坝草地藏族的民歌旋律，描写了一个节日夜晚，人们载歌载舞直至天明的畅快场面。全曲六首作品的曲调都源自四川不同地区的民歌，经作曲家巧妙地创作改编，其中的一些片断更是体现了“有声表无声、有限表无限”的美学原理，曲中的画面式音响和耐人寻味的文化内涵更是将本曲的民族意蕴表达的淋漓尽致。

钢琴组曲《鱼美人》是由我国著名作曲家吴祖强和杜鸣心联袂于1959年创作完成的，是由舞剧《鱼美人》音乐改编而成，故事取材新颖，具有神话色彩，全曲和声、配器色彩丰富，优美的故事中不乏少许奇妙、怪异的色调，也正是这些画龙点睛之笔使的全曲民族意蕴更加浓郁。

《水草舞》是这首组曲中影响较大的作品之一，乐曲优美雅致，小行板的速度，带引子的三段体曲式。引子用拟人手法的音符，形象地描绘出纤细柔软的水草在清幽的水中随波轻摆，飘逸迷人的姿态。乐谱直观上疑似凝固的建筑，实则是一条流动性很强的旋律线，不同的音区转换形成特殊的音响效果，好似一群水草在海水中游动。第一部分由重复性的两个乐段组成，第二段在第一段的基调上作了六个小节的补充，旋律的发展以右手琶音和左手分解和弦为核心，好似水的轻抚，生动地刻画了水草在水波中摇曳的形象。此部分虽为重复性的双乐段，但在却无明显的变化，给人留下广阔的遐想空间。中段风格比前段有明显变化，是一段抒情性乐段，采用卡农手法，用特殊的节奏音型变现出一种神秘的气氛，好似水草在海底自由自在、歌飞舞引的欢乐畅游，又疑似水草在清幽水底的寂寞和期待心情。再现部也是重复性的双乐段，再现Ⅰ段为完全再现，给人寻觅、回味的感觉。再现Ⅱ段既回顾了全曲，又作为小的连接部引出尾声乐曲在pp的力度上平静的结束。这组钢琴曲的作曲技法已经达到炉火纯青的高度，作曲技法手段的运用丝毫没有生硬、勉强之感。所以这部组曲使钢琴曲创作的艺术水平整体上达到了空前的高度。当然，民族意蕴的体现也就一览无余了。

第三节 极左思潮对创作钢琴作品的狭隘限制

由于钢琴伴唱《红灯记》和钢琴协奏曲《黄河》在“文化大革命”的夹缝中奇迹般地得以被允许上台演奏，“钢琴改编曲”这种形式在一定条件下被允许保留下来，也成为了当时钢琴曲创作的唯一形式。

钢琴协奏曲《黄河》是根据冼星海《黄河大合唱》改变的而来，由殷承宗、储望华等集体创作而成，这首钢琴协奏曲气势雄伟浩大，音调极富民族意蕴，是一部表现人民战争伟大主题的乐曲，乐曲打破了西洋协奏曲必须由三个乐章组成的陈规，由四个乐章组成，除第一乐章前奏外，其余三个乐章分别代表了中华民族斗争历史的过去、现代和未来，突出了音乐的民族特色。

第一乐章前奏《黄河船夫曲》没有运用西洋大型套曲规定的“奏鸣曲式”结构，而是运用了“回旋曲式”，使用民族D宫调式一气呵成，音调借鉴运用了我国民间劳动号子，形象的表现了船工们与黄河水搏斗的宏大场面，在乐曲的插部中，旋律线弹奏还运用了民族乐器琵琶音色，使乐曲更具民族特色，优美中不失坚定的信念，在经过一番紧张的搏斗后，船夫们到达了胜利的彼岸。

第二乐章《黄河颂》为有头尾无再现的多段体式，降B宫调式，乐曲以质朴而壮阔的气质，雄壮舒缓的旋律把人们带到了历史的回忆之中，为人们展现出一幅流动的画面，乐曲时而描绘惊涛拍岸、奔放不羁的黄河水，时而描写黄河一泻千里、浩浩荡荡的壮观景象，既赞美我们民族摇篮的伟大，由歌颂了中国人民勤恳耐劳的伟大精神。

第三乐章《黄河愤》由引子加七部分组成，此章主要源自《黄河大合唱》中的第四首《黄河谣》和第六首《黄河怨》，开始便模拟明朗、清澈的竹笛，吹出了具有陕北风格的引子，紧接着钢琴模仿古筝奏出欢快而明亮的曲调，展现出一幅春光明媚、欣欣向荣的战斗生活场面。乐曲进入第一部分，这是采用《黄河谣》主题，在降E宫调式上面描写了气势磅礴的黄河水以及两岸人民安居乐业、生机盎然的景象。但日寇的入侵打破了这里祥和宁静的生活。乐曲随后几个部分表现

了日寇铁蹄下人们的悲惨生活以及人们化悲痛为力量于日寇进行殊死搏斗的决心。

第四乐章《保卫黄河》是带插部的变奏曲式，主题在多次的变奏中得到更深层的发展，同时，变奏中旋律、和声、调式调性变换也表明保卫家园斗争的深入。引子部分既有模仿铜管乐在C宫调上奏出嘹亮的战斗号角，《东方红》的音调也随之响起，在全曲的结束部分推出庄严雄伟的《东方红》旋律，表明中国人民在伟大领袖毛主席的带领下，经过艰苦卓绝的斗争，最终取得了完全胜利，同时也宣示着中华民族的崛起。

钢琴曲《夕阳箫鼓》是黎英海先生根据同名琵琶曲改编而来，该曲描绘了中国秀丽的山川景色，既是一幅工笔精细、色彩柔和、清丽淡雅的山水长卷，又是一首极富民族意蕴的东方夜曲。

全曲共分十个部分，包括引子、主题、七个变奏、尾段。分别根据作品内容的不同进行了小标题的标示：1、江楼钟鼓；2、临水斜阳；3、月上东山；4、风回曲水；5、花影层台；6、水深云际；7、渔歌唱晚；8、洄澜拍岸；9、桡鸣远濑；10、欸乃归舟。引子部分散板节奏，乐曲开始节奏用先疏转密的同音反复来模仿鼓声，后面用不同八度下行装饰音的同音反复来模仿箫声，所以此曲标题《夕阳箫鼓》就由此而来。主题部分为从容的小慢板，整个主题由核心（1-2小节）作五声音阶式自由模进和变化发展而构成。旋律线以平稳的波浪型迂回下行，各乐节、乐句之间的首尾连环相扣，形成由我国民族特色的“鱼咬尾”的旋律发展手法。此部分的每次模进都是严格的五声音阶模进，但每个模进环节都有新的、不相同的装饰加入，使其旋律飘逸新颖、富有个性。尾声为自由的慢板，对比复调把（叠句）低音和（主题）高音交织在一起，恬静而静雅，变化的叠句和三次不同的补充终止使音乐缓缓结束，欢腾时的箫鼓声、歌声、桨声都慢慢的消失在宁静的夜色里。该曲在钢琴写法上吸收了中国传统的和声织体手法、空泛的四五度和声、琵琶、古筝等民间乐器的演奏特点，并加以拓展丰富。在调式调性上采用了五声商调式，风格柔和优美，在尾声补充终止中用了—个变徵装饰音，与宫音形成增

四度音程，其虽短暂，但给人“万丛绿中一点红”的意外惊叹，给旋律披上了一件有奇异色彩的外衣，而这又用在全曲的结尾处，更是令人感到余味无穷。使民族意蕴的表现手法淋漓尽致。

《百鸟朝凤》原是流传于我国河南、河北、山东一带的一首民间唢呐曲，后经我国当代著名钢琴作曲家王建中改编为一首具有浓郁民族意蕴和独特艺术特色的钢琴曲，乐曲以热烈欢快的旋律描摹百鸟争鸣之声，表明了生机盎然的农村自然景色，展示出劳动人民乐观，豪爽的精神面貌。

钢琴曲《百鸟朝凤》在多声音乐的写作上，最大限度的保留了原唢呐曲的旋律特点，同时插入了河南豫剧的音调，并采用了大量民族特色的四五度和弦，以此衬托旋律所隐含的情趣，是浓郁的乡土色调更具民族意蕴，乐曲按中国民间曲式分为五段，采用了民间艺术行云流水调式的回旋结构和多段插入结构，曲中还运用了很多小二度装饰音，大胆借鉴和移植了唢呐吹奏时的滑音、花舌音的技法特点。第一段以中速为主，基本保留了唢呐曲开场的音调，序奏中采用了笙二四五度交替音程，这种省略三音的和弦形式，是对三度叠置和弦进行改造，以适应民族风格旋律的常用手法。乐曲还运用民间“句句双”的手法，曲式规整，音乐诙谐幽默，高亢明亮，富有很浓的民间生活气息。第二段为活泼的快板，开始的a部分素材源自河南豫剧，经过作曲家精心调配，句法更加短促有力，节奏上运用了节拍重音后移，休止符及切分音，突出了北方方言中声调重音的特点，此段中还大量运用了倚音、颤音、波音等弹奏手法来模仿布谷、黄鹂等各种鸟鸣，音乐生动形象的表现了百鸟个展其技、生机勃勃的自然景象。第三段的音乐表现内容仍以鸟鸣为主，但较前段而言更加愉悦、活泼。这里还采用了虚实相间的手法，在倚音奏出的旋律中，可以感到鸟的和鸣。第四段速度比较自由，通过两个小节的颤音奏法，从听觉上非常形象的表现了蝉鸣，之后直至第五段都是百鸟和鸣的热闹场面，乐曲速度也逐渐加快，力度也逐渐加强，将乐曲推向高潮，最后乐曲在欢快热闹中结束。

钢琴曲《百鸟朝凤》是采用西方乐器来表现中国古代音乐的韵味和民族风土

人情，充分表现了钢琴音乐的民族意蕴，达到了雅俗共赏的艺术境地，是最富民族风格和民族意蕴的中国钢琴作品之一。

第四节 多元化的创作手法使钢琴创作奇葩绽放

1976年10月“文化大革命”结束。党中央为大批在“文化大革命”中被冤屈的人平反昭雪。1978年12月中国共产党十一届三中全会胜利召开。1979年2月召开的全国艺术教育会议精神，给中国的音乐教育事业带来勃勃生机。

《钢琴小品八首》是陈铭志教授于1982年采用十二音序列作曲手法，根据罗忠镕先生的歌曲《涉江采芙蓉》的音乐创作的一部钢琴小品套曲。全曲共由《田园》、《诙谐》、《山歌》、《叙事》、《对话》、《舞曲》、《吟唱》、《固定低音》八首小品组成。由于这部套曲在运用西方近现代十二音创作手法的同时，对其进行多种民族手法和技术处理，使它具有了强烈的民族意蕴，受到广泛赞赏和推崇。

套曲整体结构于统一中求变化，采用固定旋律的多种变奏来达成各小品曲之间的变化与联系，同时这种用一条旋律进行变奏的手法普遍运用于中国民间器乐体裁当中，作曲家在总体音乐构建中利用了这个特征来达成整体民族意蕴的实现。另外，在十二音音乐的创作中，主题通常表现为短小动机形态，然而在《钢琴小品八首》中，多处主题均由悠长气息的旋律替代，如《诙谐》、《山歌》的主题就是用完整音列构成的长乐句。这种用法是向中国单音音乐思维靠拢的有效途径，清晰的五声旋律音响更能充分体现中国音乐的描绘及形象性特征。

在和声的运用上，作者削弱西方三度叠置和弦的强烈倾向性，大量使用五声性结构和弦，如四、五度叠置和弦、多音复合型和弦等手法，制造出独特、中和的中国意味。在《固定低音》中的大二度连续音型使用，模仿并体现出热烈的中国锣鼓风格。实际，这种摹仿民间锣鼓节奏、戏曲音乐板式以及民间复合节拍的节奏手法，在这部作品中比比皆是。总之，这部作品是一部立足于西洋十二音技法之上，高度结合民族音乐语言来表达民族意蕴的典范之作。无论是对中国钢琴音乐创作技术还是新的风格创立上，都给予了重要的启示。

钢琴前奏曲与赋格套曲《他山集》，是1981年汪立三领悟中国文化精髓，以中国独有的文化现象——“书法”与“古琴”为切入点，并结合我国古老的符号、旋律、民俗等，完成的一部结合西方创作技法与深沉中国意蕴的重要代表作品。全曲共包括五首带有标题的前奏曲与赋格组成，分别是：#F商调《书法与琴韵》、A羽调《图案》bA徵调《泥土的歌》、G角调《民间玩具》及F宫调的《山寨》。并每曲前都带有暗含乐曲内容的诗歌。

汪立三在该曲的前言中曾表达“我想登上另一个山头去回顾、去展望。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、升华的灵魂。”我们不难从其中体会作者想用欧洲之技术，发展中国钢琴创作新风格并以此来体现民族意蕴的祈愿。

作者采用了多种技法来完成民族意蕴的表达，首先，最直接的体现为民族音调特点的使用。如《泥土的歌》，作者借鉴陕北民歌“信天游”双四度框架跳进进程、微分音及音腔等音调特点，以求达到旋律的豪放的山歌性质和民间色彩；《书法与琴韵》中直接模拟古琴音调特征，旋律松弛而缓慢，音色及演奏上也力求表达古琴音乐的圆融与淡雅，利用对古琴滑音、颤吟式音响及刮奏的模仿来求得形神的兼备。

其次，还体现在和声、复调手法的民族化运用。实际这种手法的使用在我国早期钢琴音乐中，进行民族意蕴的探索中已经大量存在，如多叠置三和弦、省去三音的三和弦和四、五度叠置三和弦等，但这些只是削弱西方音乐特征，在实质上并未达成建立突出的中国民族手法之目的，然而《他山集》中则着力探讨了复调音乐的民族风格，在和声上综合使用了非三度叠置和弦、音串和弦、平行和弦、固定低音和声及多调重合等手法，并且纵横思维交错，与复调手法一起完成了这部绚丽多彩的体现中国民族意蕴的钢琴作品。

第三，多种中国文化意向在音乐结构、内容上的表达。作者在整体音乐构思中尤其注重在这一点上统筹，这些表达是多方面的。中国音乐自古以来就体现了高度的综合性特征，尤其与文学、绘画、造型等类别的联系。而汪立三的这部套

曲恰恰运用了这种典型的中国风格标题音乐写作手法，它给这些曲目赋予了明晰的抒情性和形象性，每首作品开始的诗歌尤其张显了中国画诗一体、音诗一体的传统。

另外，在《书法与古琴》一曲中，作者抓住了书法艺术灵动之线条、多变之笔法的生动画面，运用节奏的自由、调性的游移、和弦的持续与旋律的动静结合等表达生动的书法气韵，具有更深层的传统文化象征意义。

因此，这部钢琴作品是一部中西结合的杰出范例，是达成汪立三“我们中国现代作曲家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。”愿望的重要一步。

高为杰于1987年创作的《秋野》是我国现代无调性钢琴音乐代表作品之一，也是作曲家第一部完全用自创的“十二音场集合技法”创作而成的钢琴作品，具有浓郁而强烈的中国民族意蕴，曾在1987年获得中国钢琴作品演奏比赛新作品第一名，并于1987年入选ISCM国际现代音乐节演出。

所谓“十二音场集合技法”，即音级集合理论与十二音序列作曲技术的结合，是将一个十二音场内的十二音分割成若干个音级集合来组织音乐。它与十二音序列的相同之处在于：一个十二音场诸音级集合必须出齐方能进入下一个十二音场；不同之处则在于：诸集合之间的排列与各集合内部各音级的排列均是无固定线性顺序。这种无调性和泛调性的技术设计以及音级集合作曲技法的使用，都给作品带来了横向的音调表现空间，为听众描绘出了一幅幅充满民族意蕴、色彩斑斓的秋野景色，表达出作曲家对人生意义的思考和对美好理想的追求。

全曲共分五个部分。分别为：引子、地、人、天、尾声五个部分。从作者对《秋野》音乐结构的设计既可以看出作品表现内容的民族化特征。“引子”部分，利用散板节奏对萧瑟秋景进行了全景式的描绘；第一部分：“地”，是用躁动的织体、暴烈的音响描绘风啸雷雨、地动山摇的自然画卷，也暗喻出喧嚣、浮躁的人类尘世；第二部分：“人”，描写了人类对喧嚣尘世的厌倦和对回归自然的向往，该部分是利用了十二音技法中的原型、倒影、逆行与倒影逆行手法，刻画出了从

山林深处传来的清新悠远的山歌，将人带入了质朴、纯净的意境之中；第三部分：“天”，作曲家使用了雨声的形象刻画，来表现抽象的“天”。应用了三十二分音符的节奏密度，使音乐气息连贯，犹如秋天细雨连绵不断，描绘出了风吹落叶，淅沥作响的情景。“尾声”部分，是对引子部分的呼应与回归，使音乐趋于平息而归于结束。

作品《秋野》抒发了作曲家对秋野景色的种种感受，并且运用突出中国民族意蕴的作曲技法，表达了对宇宙和谐的向往，呼唤天人合一的宁静。而这种人文寓意和哲学思考都是在中国文化的思维中显现出来的，所以作品的表现内涵体现出了强烈的民族独特性。整个作品表现出了现代作曲技术与深层的民族精神内涵表现的结合，为体现民族意蕴开辟了广阔空间，也为民族音乐语言与现代作曲技术进行整合走出了一条新路。

赵晓声的钢琴独奏曲《太极》创作于上世纪80年代末期，于1987年11月获得了在上海举办的“中国风格钢琴作品创作及演奏”国际音乐比赛小型作品大奖。此一作品与早期“中国风格”的钢琴曲有很大程度的不同，最明显之处就在于，整体音响上并不明显具备以往表层意义上的民族风格。

赵晓声本人曾在“我对中国风格的理解”为题的学术研讨会上发言中说：“我对中国风格的理解，可分为三个层次。第一是作为音乐的技术语言，即各种构成音乐的因素，这是表层的；第二是和某一民族相联系的特殊的東西，特殊的意识形态；第三是能沟通人们之间的感情、心灵的，这就是神韵。”

钢琴独奏曲《太极》，在作者所说的以上三个方面都有胆大的尝试及体现。在技术语言上，《太极》虽不具备表层意义上的民族风格，但内在的音乐发展手法的“民族化”体现则尤为突出。该作品是由一个最简单、最核心的音程（小二度）为发端，通过层层扩张、发展、膨胀、增厚，达到包含所有音（十二音）顶端（或“高潮点”），再层层收缩、下降、凝聚、汇拢，最后重新回到起点，音乐形态上趋向于对称再现特点，体现出了：“一生二、二生三、三生万物”，“万物归一”的总体意向特质。

《太极》的内在发展动力在于 64 个由于卦式变化而引起数（音的多少）和质（音程涵量）方面呈现有规律、有组织变化曲线的不同音集的相互关系。而这一理论来源正是中国传统思想《周易》。作者也正是以《周易》中阴阳之间相互消长的复杂运动为依据，寻找出了音集所含之音数和音程涵量之有规律增减的规律，在创作构思上体现出了鲜明的民族特殊意识形态。

此外《太极》的音乐构造是企图将西方音乐中体现“矛盾对立统一”的奏鸣曲式原则与东方音乐中体现“阴阳互相衍变”的大曲原则混合。奏鸣曲式原则的精华在于对比、矛盾、冲突，虽有渐变，但以突变（对比）为主；而我国的汉唐大曲以及明清戏曲的成套唱腔则是由散到序，由慢及快，再回到散的渐变过程。《太极》在结构上试图将这两种结构和为一体，以材料上的互相对比与呼应（类似奏鸣曲）与整体上逐步渐变（而不是截然分割的段落）相结合，形成“中西合璧”的“结构二重性”。在这些技术语言设计上，也都反映出了东、西方文化思维及意识形态的不同点。

《太极》的八个段落分别为：破—乘—起—入—缓—庸—急—束，暗示与“八卦”相关，实际上来自唐大曲结构：散—缓—庸—急—散的大致速度逻辑，另一方面，这八个段落又隐含着拱形对称或倒装再现的奏鸣曲式。但此处的“奏鸣”的精髓已依附于东方化连续不间断的演变原则。而作者所说的神韵层面，也可从以下方面找到线索。例如：作品音域包含钢琴最低音区至最高音区范围内，在不同音区的音色层次设计，源于古琴的四种基本音色：散音（空弦音）、按音（按弦音）、走音（滑音）、泛音。作品中，通过钢琴最低音区的音响，尤其是贯穿全曲的低音 C 等音，体现出了古琴音质宏亮、富有共鸣的音色特征；而最高音区的清新音响，与古琴特殊的泛音音色也有很大关联。这两种音色的结合，正体现了清澈、透明的泛音依附于浑厚、凝重的散音之上的古琴典型音质，渲染了淡雅、空灵的太极境界。而古琴音色中的按音与走音形成了实与虚的两种基本性质截然不同的声音。实音肯定、虚音飘忽；实音明晰，虚音幻想。这种音质的虚于实与我国汉族语言上的语音语调（平仄、顿挫）都有直接的密切关系。而中国音乐的韵

味很大程度上就体现于这一虚一实之间。这种阴阳上去、抑扬顿挫带来的也正是音乐上的虚实隐现、颤滑吟诉。

钢琴独奏曲《太极》不仅在音乐结构、语汇、意境、声韵、音响等方面显现出相当程度上不同于欧洲传统的钢琴音乐，作品中富有民族意蕴的精彩构思，也从宏观到细节体现出显著的特点。

第三章 各个时期中国钢琴代表作品民族意蕴比较综述

从中国各个时期钢琴代表作品民族意蕴的解析中，我们可以看出，不同时期的作曲家们在进行钢琴曲的创作中无一例外的把体现中国民族意蕴的各种音乐元素，创造性地融入作品中。他们承前启后、薪火相传，将他们脑海中的乐思变为一个个跳动的音符，闪烁在中华民族的音乐长河中。

第一节 钢琴作品中民族意蕴创作观念不断发展的比较研究

经过了近一个世纪的探索与追求，中国钢琴曲的创作一步步走向更为成熟的多元化，民族个性更为张扬，创作手法多姿多彩，作曲技法不断出新的阶段。

早期钢琴曲的创作，由于创作者首先为尽快在 20 世纪初普及钢琴教育的需要，所创作的作品大多是相当于儿童钢琴初级教材的程度。比如：赵元任的《和平进行曲》、《偶成》，李荣寿的《锯大缸》，萧友梅的《哀悼进行曲》，沈仰天的《钉缸》等。这类钢琴曲的共同特点是，构思简单、曲式短小，易于初学者演奏。但这些早期的钢琴小品，对中国钢琴曲的创作与发展具有重要的意义。这些作品往往以欧洲的功能和声为主导，结合民族音调的旋律，使得早期钢琴作品的民族意蕴元素中不时流露出模仿西洋音乐的痕迹。

经过了近二十年的发展，也随着国内专业音乐教育机构和教学体系的不断完善，以及钢琴教育在我国一些大城市的小规模普及中国作曲家的创作视野和作品规模也明显有了提高。在齐尔品出资举办的“中国风味钢琴曲创作征奖比赛”活

动中，贺绿汀的《牧童短笛》、俞便民的《小调变奏曲》、陈田鹤的《序曲》和江定仙的《摇篮曲》等均参加了比赛。这些作品的共同特征是：曲式结构简洁，旋律线条清晰、流畅透明，和弦连接轻盈洗炼，显然没有大段沉重冗长的连接倾向。这些作曲家已经刻意的在创作中营造中国民族意蕴的意境。尤其以《牧童短笛》最具代表性，这也使得这首作品成为了中国钢琴曲的第一首成功之作，具有里程碑的意义。贺绿汀曾回忆说：“30年代黄自先生教我们和声时，他总是以赵元任的作品为例”。这恰恰说明了作曲家们薪火相传、承前启后的审美姻缘。和早期钢琴创作相比较，此时的创作技巧和民族意蕴的体现已经更为进步和成熟。

1945年抗日战争胜利前夕，丁善德在德国作曲家弗兰德尔的指导下，于1945年月完成了《春之旅组曲》的创作。丁善德曾在回忆文章中说道：“我力图用从弗兰德尔那里学来的强调色彩对比的手法，也就是不同调性、调式的交替运用，来加强意境的表现。这些手法在当时来说是新的，因而引起了人们的关注。”对于丁善德来说，把学到的新的作曲技法运用到中国作品中，以此来体现作品中着意刻画的民族意蕴风采，已经和此前的钢琴作品相比，在理念上有了更新和发展。

1946年作曲家瞿维为庆祝抗战胜利，抒发中国人民无比喜悦的心情，创作了《花鼓》。在创作中，作曲家借鉴了当时延安新秧歌运动及新歌剧《白毛女》创作的手法，运用安徽《凤阳花鼓》的民间五声性曲调，巧妙地将西洋和声技法于此相结合，成功的模拟民间喜庆锣鼓的效果，将人们的欢庆场面展现的异常生动。

笔者认为，如果丁善德是将西洋最新作曲技法嫁接到民族音乐创作中去，瞿维则是突出了中国民间的创作素材与西洋的巧妙结合。两者相比较，虽然都是为体现民族意蕴而创作，但却又在创作技法上面各有侧重，都不失为探索表达“民族意蕴”审美观的典范之作。

第二节 和平环境下钢琴曲民族意蕴的比较研究

新中国成立之后，和平的环境使作曲家们历经战乱被压抑的创作热情迸发出来。其中桑桐于1953年创作的《内蒙民歌小曲七首》颇有代表意义。

桑桐采用了内蒙古民歌旋律为基调谱写了《悼歌》，《友情》，《思乡》，《草原情歌》，《孩子们的舞蹈》，《哀思》，《舞曲》七首钢琴小品。在创作技法上，精巧细致的和声安排，既具有传统调式和声的丰满和纵向质感，又有中国民族风格的细腻和横向线条。每首小品无不透出浓郁的蒙古族风格，使得中国民族意蕴的韵味之美在音乐中生动的体现无遗。这也是在钢琴作品创作的历程中，采用一系列蒙古族民间音调的首部成功之作。

1958年，黄虎威采用四川民歌为主题音调，创作了《巴蜀之画》。这是一部民族意蕴浓郁的抒情组曲，是用音乐描绘生活场景的音画式作品。共有六首形象鲜明、篇幅短小的精致小品组成。作曲家采用了乐段移调重复，四、五度平行进行，五度和三度音程更迭的背景式伴奏等多种创作技法，将四川民歌的风格特征展现的淋漓尽致。笔者认为，运用许多种作曲技法来体现民族意蕴和民歌特征于一组钢琴作品之中，此前的钢琴组曲在技法的运用上与《巴蜀之画》相比较而言，显得有些单一。

钢琴组曲《鱼美人》，是由作曲家吴祖强和杜鸣心联袂与1959年创作的，组曲选曲于舞剧《鱼美人》的音乐，取材新颖别致，具有神话色彩。这也是我国首部选曲于一部完整的舞剧音乐之中的钢琴组曲。它标志着我国钢琴曲的创作，由原来的零散组合升华为从整部舞剧音乐选曲的巨大进步，与国外组曲相比这是一个突破。钢琴组曲《鱼美人》，全曲和声配器色彩丰富，音乐表现手法复杂多变，音乐语汇的运用信手拈来，勾画出色彩瑰丽、充满飘逸之感的迷人意境。这组钢琴曲的作曲技法已经达到炉火纯青的高度，作曲技法手段的运用丝毫没有生硬、勉强之感。所以这部组曲使钢琴曲创作的艺术水平整体上达到了空前的高度。当然，民族意蕴的体现也就一览无余了。

正当作曲家们按照艺术创作的规律不断攀升的时候，极左思潮的干扰和“文化大革命”的浩劫，使得钢琴曲的创作进入了徘徊低迷的阶段。

第三节 特殊时期钢琴曲民族意蕴的比较研究

1966年至1976年的“文化大革命”使中国音乐的创作遭受了空前的劫难，钢琴曲的创作也不例外。钢琴被当作封、资、修的东西被砸毁或被当作废品处理或查封充公。但是在钢琴家殷承宗和其他作曲家的努力下，钢琴伴唱《红灯记》和钢琴协奏曲《黄河》的成功上演，使得钢琴曲的创作以“钢琴改编曲”的形式，奇迹般地在“文化大革命”极左思潮的夹缝中生存下来。

在一批钢琴改编曲曲目中，尤其以殷承宗、刘庄、储望华、盛礼洪、石叔诚、许斐星等作曲家根据冼星海创作的《黄河大合唱》集体改编完成的钢琴协奏曲《黄河》；黎英海根据同名民间琵琶曲改变的《夕阳箫鼓》；王建中根据同名民间唢呐曲改编而成的《百鸟朝凤》最具代表性。

钢琴协奏曲《黄河》的改编者，打破了西洋协奏曲必须有三个乐章组成的陈规，由四个乐章组成。除第一乐章前奏外，其余三个乐章分别代表了中华民族斗争历史的过去、现在和未来。突出了民族意蕴和民族特色。作曲手法有模拟竹笛，古筝乐器音色来塑造音乐形象之处，也有变奏中旋律、和声、调式调性变换，既有模仿铜管音色的演奏，也有描绘黄河惊涛拍岸、奔放不羁、一泻千里、浩浩荡荡的壮观景象。这些手法的运用无不着力体现出中华民族不屈不挠的精神和音乐艺术的民族意蕴。在中国钢琴曲的创作中，《黄河》钢琴协奏曲首次赋予了钢琴曲描绘波澜壮阔画面的功能。与以前所有钢琴曲相比较，其民族意蕴的含义个性更加鲜明，场面宏大，思想性更为深刻。

《夕阳箫鼓》是黎英海于1972年根据同名琵琶曲改编而成的。该曲描绘了中国秀丽的山川景色，既是一幅工笔精细，色彩柔和，清丽淡雅的山水长卷，又是一首极富民族意蕴的东方夜曲。《百鸟朝凤》是王建中根据同名民间唢呐曲改编而成的钢琴曲，作品最大限度地保留了原曲的旋律特点，同时插入了河南豫剧的音调，以钢琴来模仿百鸟争鸣的音色，情绪热烈欢快，是一首具有浓郁民族意蕴和独特艺术特色的钢琴曲。

《夕阳箫鼓》和《百鸟朝凤》两首钢琴曲，相比较而言都在创作中采用了模拟民族乐器音色的手法，音色层次丰富多彩，雅俗共赏，独具艺术魅力，深受大众喜爱。

文章到此，我们纵向进行创作手法和作品民族意蕴等方面的比较就会发现：从早期钢琴曲的创作到七十年代中期，评价七十年代改编的钢琴作品时，我们已经忘掉了在作品中搜寻是否还会有模仿西洋作曲手法的痕迹，这恰恰说明：中国钢琴曲的创作，无论是在体现民族意蕴方面，还是在作曲理念及技巧方面，作曲家们的创作水平已经达到了新的高度。

随着“四人帮”的倒台，“文化大革命”的结束，钢琴作品的创作即将迎来奇葩绽放的春天。

第四节 思想解放赋予民族意蕴新的内涵的比较研究

1976年10月“文化大革命”终于结束了。改革开放，思想领域、艺术领域的解放，激发了作曲家们被压抑了十年之久的创作激情。尤其是进入了上个世纪80年代，许多作曲家开始了对钢琴创作风格的大胆探索和尝试。他们有的运用无调性变体手法；有的运用十二音技法；更有一些作曲家独创作曲理论体系，使钢琴创作风格进入了多元化、个性张扬的时代。

在一大批新创作的钢琴曲中，具有典型意义的作品有：陈铭志运用十二音体系技法于1982年创作的《钢琴小品八首》；汪立三以民族音调和色彩性调式和声为基础创作的《他山集》；高为杰运用自创的“十二音场集合技法”创作的《秋野》；赵晓生自创的“太极作曲系统”以周易六十四卦逻辑系统创作的《太极》等等。

上述四首作品中民族意蕴的解析已经在第二章第四节有详细的评述。但在本节我们对这些作品，进行民族意蕴的对比研究时会发现以下几点：

- 1、在进行民族意蕴比较研究时，作品之间相同相似的作曲理念和作曲技法大大减少了。

- 2、作曲家们对民族意蕴本质的追求没有改变，但民族意蕴的内涵被赋予了新

的内容和风格迥异的面貌。

3、传统的民族意蕴的审美价值被弱化，代之被与世界接轨的、新的音乐审美价值观所取代。

4、突破传统作曲理论体系的束缚，成为了许多前卫作曲家追求的目标。

5、在人们建立新的民族意蕴审美习惯的同时，使人们出现了审美意识的暂时迷惘，从而显得无所适从。

突破传统的民族意蕴的审美价值观，赋予民族意蕴新的含义，是作曲家在钢琴曲创作领域观念的进步。钢琴曲的创作观念更为开放和自由，作曲家的个人审美价值观可以尽情的融入音乐作品之中。这种种现象说明这种局面的出现，是政治昌明，社会进步，人们尊重音乐艺术创作规律的科学态度，这必将带来钢琴音乐文化的繁荣和民族意蕴含义的更加多元化。

结语

本文分三章分别阐述了中国不同时期钢琴代表作品与时代背景的关系；以及对不同时期钢琴代表作品民族意蕴的解析；最后，对不同时期钢琴代表作品的民族意蕴进行了比较研究。

通过大量阅读有关对于钢琴艺术方面的研究性文章，笔者发现如下三方面的问题需要解决：

1、目前，国内还没有发现针对各个时期钢琴代表作品创作时代背景进行系统性研究的成果。

2、对各个时期的钢琴代表作品的民族意蕴问题，还没有见到进行系统梳理和解析性质的结论性文章。

3、未见到对各个时期钢琴代表作品进行系统的民族意蕴的比较性研究成果问世

基于上述三点，笔者在阅读大量有关钢琴艺术的研究性文章时，萌发了针对上述三个问题进行系统性研究的想法。经过进一步调查和论证，笔者认为，针对上述三个问题进行研究是存在可能性的。经过近一年的阅读、调查、系统梳理、分类归纳，终于完成了论文的写作。

本篇论文系统地研究了如下几个问题：

1、系统地研究了自赵元任 1915 年创作的《和平进行曲》以来，各个历史时期钢琴代表作品与时代背景的关系问题；

2、系统地专门就各个时期钢琴代表作品民族意蕴问题进行了解析；

3、系统地针对各个时期钢琴代表作品的民族意蕴问题进行了比较性研究。

如果本文就此问题所得出的研究性结论，能够对从事钢琴演奏、教学、理论研究及创作的音乐工作者们，提供一些参考的话，那将会使本人倍感欣慰和喜悦。同时也是本人为钢琴艺术事业的发展，贡献了自己的一份绵薄之力。

参考文献

- 1、陈旭 《中国钢琴音乐的创作及其启示》音乐研究 季刊 2001 年 12 月第四期
- 2、魏廷格《中国钢琴名曲 30 首》人民音乐出版社 1996 年 4 月第 1 版
- 3、赵晓生《钢琴演奏之道》湖南教育出版社 1991 年 2 月第 1 版
- 4、赵晓生《太极作曲系统——赵晓生音乐论文集》科学普及出版文化广州分社 1990 年 2 月出版
- 5、连 萍《史论中国当代钢琴音乐的创作取向》汕头大学学报 1997 年第 4 期
- 6、苏澜深《探索中华之乐 求民族之风——黎英海先生访谈录》钢琴艺术 1999 年第 1 期
- 7、卞 萌《中国钢琴文化之形成与发展》 乐华出版社 1996 年版
- 8、王晓佟《谈民族音乐之美》中国科教创新导刊 2007 年总第 455 期
- 9、冯光钰《20 世纪中国音乐思考》中国文联出版社 1999 年 7 月
- 10、王 瑞《陈铭志〈钢琴小品八首〉的艺术特色》音乐艺术-上海音乐学院学报 2000 年第二期
- 11、李宾扬《中国的第一首钢琴作品》人民音乐 1984 年第 4 期
- 12、管建华《中国音乐审美的文化视野》中国文联出版社 1995 年
- 13、朱世瑞《中国音乐中复调思维的形成与发展》人民音乐出版社 1992 年
- 14、王 伟《丁善德钢琴作品的和声语言》黄钟—武汉音乐学院学报 2000 年第 3 期
- 15、汪毓和《江文也钢琴创作中的民族因素》中央音乐学院学报 2000 年第 3 期
- 16、修海林《黎英海教授的民族音乐创作与研究》国际音乐交流 1994 年 第 3 期
- 17、栾 家《对两首民族风格钢琴曲的和声技法的比较分析》艺术教育 2007 年 第 4 期
- 18、郑雅丽《杜鸣心〈新世纪少年钢琴组曲〉的创作特点分析》安徽文学 2006 年第 9 期
- 19、代百生《中国传统文化的象征——汪立三钢琴曲〈#F 商、书法与琴韵〉中的“中国风格”探索》黄钟—武汉音乐学院学报 2004 年 第 2 期
- 20、黄兴涛《中国文化通史》中共中央党校出版社 2000 年第一版
- 21、曾遂今《音乐社会学概论〈当代社会音乐生产体系运行研究〉》文化艺术出版社 1997 年 3

月第一版

- 22、缪天瑞《音乐百科辞典》人民音乐出版社 1998 年 10 月北京第一版
- 23、缪天瑞等《中国音乐词典》 1985 年 6 月北京第一版
- 24、吴祖强《曲式与作品分析》人民音乐出版社 1962 年北京第一版
- 25、童道锦 孙明珠《钢琴艺术研究》(中) 人民音乐出版社 2003 年第一版
- 26、肖效钦 钟兴锦《抗日战争文化史》(1937--1945) 中共党史出版社 1992 年 10 月 第一版

后 记

光阴荏苒，时光如梭，还未来得及细细品味，三年的研究生生活已匆匆走过，在这三度花开花落的一千多个日子里，最要感谢的就是悉心教导和培养我的尊敬的河南大学艺术学院的各位老师，他们的谆谆教诲将使我受益终身。

特别要感谢的是我的恩师——指导老师孙精诚副教授对我这三年来的辛苦培养和悉心指导。在论文写作与修改过程中，孙精诚老师以他丰富的知识和严谨的治学态度给了我很大的鼓励和帮助。恩师永记，这份沉甸甸的情谊将成为我一生中最为宝贵的精神财富。

论文写作过程中，得到了其他老师和同学的帮助，在此对他们表示感谢！

最后，还要感谢我的父母，对我学习的大力支持和帮助，我所取得的进步是与他们的关怀，鼓励分不开的，在此深表谢意！

张英华

2008年4月于河南大学