

中图分类号: G243

密级: 公开

UDC:

学校代码: 10094

河北师范大学
硕士学位论文
(同等学力)

陈培勋广东音乐主题钢琴曲教学研究

**Teaching Research on Piano Works Composed by Chen
Peixun in Theme of Guangdong Music**

作者姓名: 刘蕊

指导教师: 段学军 副教授

学科专业名称: 音乐学

研究方向: 钢琴教育

论文开题日期: 2007年9月18日

二〇〇八年九月一日

学位论文原创性声明

本人所提交的学位论文《陈培勋广东音乐主题钢琴曲教学研究》，是在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的原创性成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中标明。

本声明的法律后果由本人承担。

论文作者（签名）：

年 月 日

指导教师确认（签名）：

年 月 日

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解河北师范大学有权保留并向国家有关部门或机构送交学位论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权河北师范大学可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或其它复制手段保存、汇编学位论文。

论文作者（签名）：

年 月 日

指导教师（签名）：

年 月 日

引 言

以民歌和民间器乐曲为主题的中国传统音乐,反映着中华民族独特的审美趣味和艺术追求,是中国近现代音乐创作的源泉。移植和改编中国传统音乐,是我国作曲家在音乐上寻求民族气质的首选途径。在中国钢琴音乐文化近百年的发展过程中,将中国传统音乐改编或作为音乐主题来创作钢琴作品是一种常见的形式,而且产生了很多优秀的作品。陈培勋的钢琴作品堪称此类作品之珍宝。

陈培勋的钢琴作品在我国的钢琴音乐中具有独具风格,这种风格概括起来可以用“广东特色”四个字来说明之。即他的钢琴作品,大多数是基于广东音乐风格的,是一种南国所特有的音乐情调。他根据广东音乐改编创作的五首钢琴曲《卖杂货》、《思春》、《早天雷》、《双飞蝴蝶主题变奏曲》、《平湖秋月》堪称此类钢琴作品的经典之作,这五首作品最大程度地保持了广东音乐风格,具有鲜明的民族特色,使广东音乐明朗乐观、优美流畅、婉转动人的音乐气质在钢琴上体现的淋漓尽致。半个多世纪以来,这五首作品一直深受人们的喜爱,在舞台上演奏和在教学中的频率非常高。现在这五首作品除了被选为专业钢琴教材和演奏曲目外,还被国内外钢琴比赛定为参赛曲目和钢琴考级曲目(其中《双飞蝴蝶主题变奏曲》已被列为英国钢琴考级八级曲目)。它们的诞生不仅在中国钢琴学派、中国钢琴曲的创作历史上具有独特个性,而且在中国钢琴教材建设及中国钢琴教学中都占有一席之地,堪称粤调钢琴曲之精华。

根据笔者对目前研究状况的考察,对陈培勋改编的粤调钢琴曲的研究多是从其和声或旋律角度的分析,而从系统的教学角度的研究还处在初级阶段。本文将站在钢琴教学的角度,旨在通过对陈培勋五首广东音乐主题钢琴曲进行教学研究,从而为在钢琴音乐教育中促进中国音乐母语的渗透,拓宽专项技术课题的训练,并使学生领略到多元的音乐文化等方面作出一点贡献。笔者通过多年的钢琴教学积累,及在校期间对民族和声学的系统学习,从而对这五首乐曲有了新的感悟。

本文将从陈培勋五首广东音乐主题钢琴曲的创作背景、曲式结构、和声复调

等方面分析，深入挖掘广东音乐的特色，将其特色与钢琴演奏技法有机地结合起来，使我们更好的理解这些曲子，演奏时充分发挥出它的民族化特征，并能活学活用，充分体味中国民族音乐所特有的民族风格和审美情趣。

第一章 作曲家陈培勋及其作品简介

第一节 陈培勋先生生平

陈培勋又名陈宏秀，曾用英文名 Thomas Chan，于 1921 年 1 月 15 日生于香港，青少年时期一直在香港学习。7 岁时加入圣保罗教堂的唱诗班，从小受到西方基督教文化的熏陶。幼年即随其叔父陈德光学习钢琴，对钢琴产生了浓厚的兴趣。1929 年至 1936 年他在拔萃学校上小学；1936 年考入贵族学校香港拔萃男书院（英文中学）上学，这一期间他始终没有终止学习钢琴。上中学后，他经选拔获准担任学校教堂的司琴，开始接受正规音乐教育。1937 至 1938 年间，他还随管风琴名师拉福特（L. Lafford）和史密斯（U. Smith）学习管风琴和作曲理论，直到 1938 年他 17 岁中学毕业。这一阶段的学习为他以后接受专业音乐教育打下了良好的基础。中学毕业后，陈培勋留在拔萃学校任音乐助理员两年。

20 世纪 30 年代初香港还没有专业音乐教育机构，普通学校的音乐课也是一片荒芜，陈培勋先生能够在这样的环境下坚持学习音乐，靠的是教会及英文学校的特殊条件，以及他个人对音乐的浓厚兴趣。

中学毕业后，陈培勋继续学习钢琴和音乐，为了能继续深造，1939 年他考入上海国立音乐专科学校，师从李惟宁学习作曲，前后两年，进一步打下了作曲、理论方面的知识基础。

1941 年陈培勋返回香港，同年考取英国伦敦圣三一音乐院初级文凭。这时陈培勋投身于爱国的救亡歌咏运动，与林声翕、黎田草等香港音乐家共同开展香港的群众音乐活动，并参与卓明理领导的“长虹合唱团”和陈烈领导的“铁流合唱团”歌咏团体的演唱活动。

陈培勋的音乐创作是从钢琴作品起步的，第一首作品是 1941 年创作并被编为他“作品第 1 号”的两首钢琴《前奏曲与赋格》，这是陈培勋音乐创作的开端。同年又写了四首宗教合唱曲和五首抗战合唱歌曲。

1941 年 12 月香港被日军占领后，陈培勋先生展转回到内地，曾在黄友棣担任科主任的广东省立艺术专科学校任职和任教。1943 年至 1947 年间，陈培勋先

生又先后在重庆中华交响乐团任低音大提琴演奏员，在四川白沙女子师范学院任讲师，在四川江安国立戏剧专科学校任副教授，在四川江津私立武昌艺术专科学校图音科任副教授。

抗日战争胜利后，陈培勋先生于1947年到上海。同年8月至次年7月，随谭小麟教授学习兴德米特（Paul Hindemith）的作曲体系及现代作曲技巧。这对他以后的音乐创作具有重要的意义。1948年，陈培勋在上海私立复兴艺术专科学校音乐科任钢琴组主任。同时他还参加了由李凌领导的“新音乐社¹”的工作，后在李凌的安排下于1949年夏天到北平。不久中华人民共和国成立，陈培勋参加了中央音乐学院的建院和教学工作，1950年，中央音乐学院在天津成立，陈培勋先生即到音乐学院任教。他担任的第一门课不是管弦乐配器，而是“军乐配器”。在中华人民共和国成立初期，大家认为，只有雄壮激昂的军乐，才能表现革命的激情和革命军队的步伐。年轻的陈培勋对军乐配器的教学乐此不疲。这个期间，他还认真阅读了一些英文的配器法书籍。后来长期任教于中央音乐学院作曲系。

1952年，陈培勋先生应中央音乐学院钢琴系教授朱工一先生的委托约请，写了两首以广东小调为题材的钢琴曲《卖杂货》和《思春》，学生反映很好。受其鼓舞，他继续完成了《早天雷》和《双飞蝴蝶》两首粤调钢琴曲的创作。四首乐曲组成《广东小调钢琴曲集》，成为二十世纪50年代初期中国钢琴音乐创作的重要收获。1954—1957年兼任专家班配器课组长，并随从苏联专家阿拉波夫和古诺夫学习配器三年之久。他广纳各家之所长，从而较早地接触了现代作曲技法，再次为他的创作打下了坚实的技术基础。1956年升为副教授并担任配器教研室主任。

20世纪60年代陈培勋先生将精力主要放在了管弦乐创作方面。20世纪60年代后期中国“文化大革命”的十年浩劫使陈培勋先生和许多中国知识分子一样被剥夺了音乐创作的权利。直到1973年能够重新执笔创作时，他和储望华先生合作谱写了钢琴协奏曲《国际歌》这部非常“革命化”的作品，这是“文革”特殊条件下的产物。

¹ 1939年底，由李凌等人在重庆建立的音乐社团，在中国共产党指导下，领导南方的音乐运动，出版音乐杂志，组织歌咏运动。1950年解散。

陈培勋先生在“文革”结束之后又恢复了创作的青春，在管弦乐曲创作上取得了辉煌的成就，第二交响曲《清明祭》（作品第22号）是他又一代表作，是最能体现陈培勋先生的管弦乐创作风格和高超水平的作品。

1979年晋升为正教授并被委任为学院学术委员。1981年60岁的陈培勋先生回到他的出生地香港。至此结束了他在中央音乐学院工作的三十多年的任教生涯。这三十多年间他一边学习，一边创作，一边教学，在各个方面都获得了丰硕的成果。

回到香港后，他继续从教，于1982年加入浸会书院音乐艺术系（今浸会大学音乐系），至1986年退休。回到香港后的陈培勋先生仍在不倦地进行音乐创作。可以用“老骥伏枥，志在千里”来形容陈培勋老师后期的创作。但在“文革”结束之后二十多年中，陈培勋先生的作品主要以管弦乐为主，在钢琴曲创作方面数量不多，只有一首《流水》。

第二节 陈培勋作品概况

陈培勋先生创作了大量的管弦乐作品、钢琴作品及合唱、舞剧等题材的音乐作品。为了更加全面、清晰的了解陈培勋的音乐创作历程，笔者将其主要作品分别按照创作时间、创作手法等方面进行归类介绍。

一、按创作时间顺序排列如下：

20世纪40年代：

1941年：两首钢琴《前奏曲与赋格》（作品第1号）；四首宗教合唱曲；五首抗战合唱歌曲。

1942年：与舞蹈家吴晓邦合作，创作了舞剧音乐《宝塔与牌坊》（作品第四号）。

20世纪50年代：

1952年—1954年：改编的《卖杂货》、《思春》（两首为作品第五号）；《旱天雷》（作品第六号）；《“双飞蝴蝶”主题变奏曲》（作品第七号）；

20世纪60年代：

交响诗《心潮逐浪高》（作品第15号）；第一交响曲《江山如此多娇》²（作品16号，后来改名为《我的祖国》）。

² 原写于1960-1964年，文革中总谱遗失，1976年重写第一、二乐章，1989年重写第三乐章。

20世纪70年代:

1973年: 钢琴协奏曲《国际歌》(与储望华先生合作谱写)。

1975年: 钢琴曲《平湖秋月》(根据广东音乐著名艺人吕文成创作的同名曲改编而成)。

1977年: 钢琴曲《流水》(根据古琴曲《流水》的素材重新创作); 管弦乐音画《流水》(作品第19号, 古曲新编之一); 音画《欢乐的春江花月夜》(作品第20号, 古曲新编之二, 根据传统乐曲《春江花月夜》配器改编)。

1978年: 管弦乐幻想序曲《王昭君》(作品第21号, 古曲新编之三, 根据同名古曲改编)。

二十世纪80年代:

1980年: 第二交响曲《清明祭》(作品第22号), 这是他又一代表作, 是最能体现他的管弦乐创作风格和高超水平的作品。曾获一九八零年第一届全国交响乐作品比赛优秀奖及一九九三年二十世纪华人经典作品奖。

1982年: 小交响曲《迎春》³。

1983年: 高胡协奏曲《广东音乐主题》(作品第24号); 乐队与合唱《儿童节序曲》(与叶惠康合作)。

1986年: 小交响曲《青年》(作品第27号)。

二十世纪90年代:

1998年: 第三交响曲《梅松赞》(作品第25号)。

二、根据演奏形式的变化, 他音乐创作又可以划分为两个阶段:

第一阶段: 主要是以中国传统音乐或民歌为题材进行改编创作的。在创作技法上, 以传统的创作手法为主, 力求和声民族化并将各种多声技法与作品的民族风格相融合。这一时期的主要作品有钢琴曲《卖杂货》、《思春》、《早天雷》、《“双飞蝴蝶”主题变奏曲》、《平湖秋月》、《流水》、管弦乐音画《流水》、音画《欢乐的春江花月夜》、管弦乐幻想序曲《王昭君》和高胡协奏曲《广东音乐主题》等。其中由于他的钢琴作品与广东音乐有着不解之缘, 使其具有鲜明“广东风格”的作品在当今的中国乐坛中成为一枝独秀。

第二阶段: 主要是以自由的五声性主题来进行创作的。这一阶段主要以现代

³ 全曲共四个乐章: 第一乐章, 抒情的前奏曲《迎春》; 第二乐章, 交响舞曲之一《红梅》; 第三乐章, 间奏曲——两首云南民歌; 第四乐章: 交响舞曲之二《春节庆会》。

作曲技法（如十二音作曲技法）为主，音乐创作更加注重色彩的调配合音响空间的拓展，努力探寻现代作曲技法与作品民族风格的融合性，创作出了许多现代技法的音乐作品。主要作品有交响诗《心潮逐浪高》、第二交响曲《清明祭》、小交响曲《迎春》、《青年》、第三交响曲《梅松赞》等。

第二章 陈培勋五首广东音乐主题钢琴曲教学研究

第一节 广东音乐主题钢琴曲简介

在当今丰富的中国钢琴作品中，陈培勋先生创作改编的《广东音乐主题钢琴曲五首》具有鲜明的特点，由于这五首作品不但在移植改编中最大限度地保持了广东音乐的风格，更是通过钢琴这件西方乐器扩展了广东音乐的意境。因此，它在我国钢琴音乐创作中占据着重要的一席之地，特别是在钢琴演奏和教学领域中也有着很高的实用价值。本文拟通过对这五首作品的分析和研究，从而更好地了解 and 鉴评陈培勋先生充分利用钢琴复杂和丰富的音响，用以表达民族神韵和中国气质方面的成功创作经验。要对这五首作品进行研究，首先应先了解广东音乐的文化背景和根据广东音乐主题钢琴作品的创作背景。

一、广东音乐背景介绍：

“广东音乐”是对流传于珠江三角洲一带的器乐乐种的专称，据一些史料记述，也称为“粤乐”。已有100多年的历史，它最初来源于粤剧，是附属于戏剧中的，没有独立性，曾作为粤剧过场音乐和烘托表演用小曲，在舞台上没有唱曲只有动作的场景时，为了配合动作而奏出的音乐。多年以后，在我国特定的社会条件下，在广泛的民族民间音乐的基础上，同时吸取了西方音乐的某些因素，逐渐形成了其自身独特的创作手法、调式结构、演奏风格等，约在20世纪20年代初期，发展成为独立演奏的器乐曲，被人们作为一种有特色的独立地方乐种而称为“广东音乐”。

据《通考·輿地考》记载“古南越”：“自岭而南，为蛮夷之地，是百越之地。”可见，广东音乐是在多元化的岭南文化的孕育下发展起来的。正是由于其历史与社会环境的开放性与兼容性，所以广东音乐较典型的继承和发扬了岭南文化“折衷中西、融合古今”的文化特点。在音乐创作中，大量吸收与借鉴外省戏曲音乐与江南小调中的音乐文化元素，通过独特的广东音乐语汇的润饰，使其成为地道的广东音乐，散发出浓郁的地方色彩。与同样是丝竹合奏的江南丝竹相比，广东音乐似乎更为明丽活泼，这与它的乐器组合是密切相关的。早期的广东音乐

乐队，多采用“五架头”这种组合形式，包括有：二弦、月琴、小三弦、横箫（竹笛）、提琴（近似板胡状的中音拉弦乐器）。约在1926年，广东音乐家吕文成将二胡的琴弦改为钢丝琴弦，称为高胡或粤胡。以高胡为主，辅以扬琴和秦琴，组成“三件头”，也成为“软弓组合”。以高胡为主奏乐器的“软弓组合”，音色清脆、明亮华美，也奠定了广东音乐独特的风格。随之，广东音乐在人们的日常生活中随处可见，例如：在拜堂时奏“一锭金”，洞房时奏“柳青娘”，打扫佛堂时奏“三宝佛”，更衣时奏“寄生草”等，因此，当地人们称其为“谱子”、“小曲”、“过场谱”。

广东音乐的曲调以五声音阶为主，每拍中心的乐音，以一拍一个音或一拍中两个八分音符等为多，十六分音符都很少用，节奏较平坦。在广东音乐较常见的曲目中，古典的约有百首，近代创作的约有两百多首。“水仙花”、“梳妆台”、“寄生草”、“卖杂货”、“双飞蝴蝶”、“柳青娘”、“旱天雷”都属于是较为古典的一类，“平湖秋月”则属于近代创作一类。以上列举的这些小曲在内容上有个性，且具有浓郁广东音乐风格，均是陈培勋先生创作这五首广东音乐主题钢琴曲的原始素材。陈培勋先生通过对广东音乐的熟知了解以及深透领悟，充分发挥其想象力，将它们与钢琴巧妙地结合。通过各种创作手法，将其韵味十足地移植到钢琴上来。因而，这五首作品已成为粤调钢琴曲的经典之作。

二、广东音乐主题钢琴曲的创作背景：

在我国，钢琴曲的创作始于20世纪初，并从一开始就与来自民间、源于生活的民族民间音乐紧密相结合。其中对于广东音乐主题钢琴曲的探求，则是开始于20世纪的二、三十年代。当时，有一位拉脱维亚钢琴家夏里柯(Harry Ore, 1885-1972)，在香港进行教学和创作活动，并在粤、港、澳住了很长的时间。由于他对中国民间音乐有着浓厚的兴趣，于是将许多广东音乐曲调移植到钢琴上。曾改编过《柳摇金》、《汉宫秋月》、《饿马摇铃》、《雨打芭蕉》等乐曲，出版过《粤调》、《两首中国南方曲调》等钢琴乐谱，并由他本人在粤、港、澳等地不断演奏。他的改编曲对广东音乐的风格内涵掌握得固然还比较粗浅，但这毕竟是钢琴与广东音乐结合的初步探索。在二十世纪50年代，马思聪和陈培勋两位作曲家在这方面继续探索，马思聪改编了广东音乐《羽衣舞》、《走马》和《狮子滚绣球》(合称《粤曲三首》)，陈培勋则在同一时期改编了《卖杂货》、《思

左手伴奏部分从第一小节第二拍的后半拍即出现了升G这个偏音，而且在随后的伴奏音型中屡屡出现升G与G交替运用的写法，这种离调的写法增加了乐曲的紧张度，并且提前预示了作品将向属调发展的可能性（见谱例1）。

谱例 1:



接下来主题在左手复奏，右手以波动的琶音为主，音乐明亮而轻快，直至热情、激动的结束A段。主旋律忽而在右手，忽而转到左手，配以轻巧、柔和的民族风格和声，情趣十分生动（见谱例2）。

谱例 2:



在A段与B段之间是一段快速流畅的经过句，到了歌唱、抒情的B段，此经过句的动机成为乐曲结束的音乐素材（见谱例3）。

谱例 3:



B段是抒情如歌的段落，采用了民间小调《梳妆台》为主题，音乐优雅委婉，速度徐缓流畅，运用复调性写法，几个声部都在民族风格的旋律上此起彼伏。旋律重复弹奏并加以补充，这里作者真正完成了从B羽调式到E徵调式的转调，使得两个乐段从曲调到风格上都有了明显的对比。

再现部A'段从升F羽（即A段的属调上）开始，第十小节转回B羽上来，回归了主题（见谱例4）。再现A段是第一段音乐略带变化的再现。

谱例 4:

b、和声与复调特色：

在A段中，乐曲的主题为带变宫的羽调式，伴奏声部在第一小节就奏出带变徵的和声，并且连续不断的出现在伴奏声部。在这里调式偏音¹的巧妙运用弱化了西方大小调的影响。通常为五声性的曲调配置和声都不可能只采用五个音级，但若使用与西方音阶相同的和声则使我们的民族音乐变的生硬，所以在广东音乐的五声性音乐中，偏音的运用就很有地域特色，弦乐的演奏通常将4的音高奏在4与升4之间，7的音高奏在降7与7之间。虽然钢琴不同与弦乐，是固定音高，但是陈培勋先生在作品中对调式偏音的巧妙运用还是使这首钢琴作品避免了西方大小调音响色彩的影响，同时又具有鲜明的广东地方色彩（见谱例1）。

A段的a²（见谱例3）为旋律上的加花变奏。结束在B羽上，是一个类似于西方小调属到主的终止式，其倒数第六小节为属和弦，但其音乐中属和弦的三音（即导音）不升高（见谱例5）。

谱例5：



B段是抒情如歌的段落，旋律在不同的八度重复弹奏并加以补充，是一个由对比性复调与卡农模仿共同构成的三声部复调乐段，高声部与低声部形成了八度（或十五度）卡农，中间为一个自由的对比声部。第一次主题陈述1-9小节为右手奏主旋律，第二次主题陈述从第10小节开始两手同时演奏主旋律，但并不是严格的齐奏，而是各声部根据不同的音区、性能和在结合中所处的不同地位加以变化，并要求旋律的骨干音合在一起，构成此起彼伏、时分时合的效果，把旋律打扮的俏丽妩媚。左手与右手用了间隔两拍低八度的卡农模仿，使用传统乐曲中的支声性和声手法。支声性和声手法是在我国传统器乐曲中多声部音乐的主要和声手法。它是指在民间器乐的演奏中，演奏者通过即兴发挥，充分发挥个人演奏特长和乐器性能，个性鲜明，彼此之间配合默契，对主要曲调进行发展变化，以

¹ 偏音指三度间音，包括4（清角）、升4（变徵）、7（变宫）、降7（闰）四个音。

起到润饰、补充、烘托主要曲调的作用,从而构成了多样与统一的合奏整体。支声性一般具有两个、三个或更多的声部,每个声部都由同一个主要曲调变化而来,支声部和主调的节奏及骨干音基本相同,各支个声部也有相似之处,形成近似齐奏的效果,支声部还可对主要曲调运用加花手法,演绎华彩段落,使乐曲更为丰富而饱满。如江南丝竹《行街》就是支声性和声织体的杰出代表曲目。陈培勋先生在这一段的写作中延续了我国传统器乐曲中支声性的写作手法,将同一旋律由不同的声部奏出,并不是严格的齐奏,而是各声部根据不同的音区、性能和在结合中所处的不同地位,并加以变化,使旋律的骨干音合在一起,构成此起彼伏、时分时合的效果,将同一旋律的变体相结合发展。使音乐温婉优雅,甜美连贯,将南国风光如诗如画的描绘的淋漓尽致。在这里陈培勋成功的把复调音乐运用于中国民族音乐中,不仅拓宽了复调音乐的技艺范畴,而且对复调音乐如何适应中国民族音乐方面也作了成功的探索(见谱例6)。

谱例 6:



在这首乐曲中还有一个特点就是所有的主和弦几乎均为空五度和弦,从而使调式偏音不出现在主和弦中,以避免因偏音的介入而造成的不稳定感(见谱例1)。

3、节奏韵律:

A段右手附点八分音符与十六分音符相结合的节奏音型伴以流畅并带有叙述性的旋律,还带些宽厚善良和行进的步伐感,反映出一种活泼、幽默的情趣。而与其对应的是左手采用的后半拍伴奏音型,节奏欢快明朗。接下来主题左手复奏,右手以波动的琶音为主,音乐明亮轻快,热情激动。B段的节奏以四分音符

和八分音符为主，音乐优雅委婉，速度徐缓流畅。再现 A 段是第一段音乐略带变化的再现，在 A 段基础上进行加花，用了连续的十六分音符，使旋律更富于流畅的动感。由左手奏旋律，右手在高音区把这一乐汇写成伴奏音型，或当右手奏旋律时又成为左手的伴奏音型，既增加了动感，又有着派生的效果。

4、教学研究：

《卖杂货》这首乐曲韵味十足，曲调诙谐风趣，常带些宽厚善良和行进的步伐感。演奏本曲一定要非常注意语调。A 段作者标出活泼的小快板。速度上以四分音符为一拍，每分钟弹 100-104 拍。开始八小节是小调性，带有叙述性的，要把起句、收句处理好。后面 8 小节幽默而亲切，声音要轻巧些（见谱例 1）。然后曲调转到左手，右手配以空前四分之一拍的分解和弦，增添活跃气质，右手应连而轻，最后热情得意地结束。弱和强的对比要大一些，后 4 小节的节奏要特别强调（见谱例 7）。

谱例 7：



A 段中的 a” 段共 12 小节，作者要求演奏要生动地。速度上以四分音符为一拍，每分钟弹 120-126 拍。这一段像是一句经过句，速度稍加快些，要弹的连而流畅，像一阵微风掠过。左手也要连贯地进行。这几小节是一句，中间不能有任可停顿（见谱例 3）。

B 段进入另一种情绪，问答对话、从容安静。作者标出中板、小行板。速度上以四分音符为一拍，每分钟弹 76-80 拍。音乐速度上比前面一段虽然稍放缓慢些，但要弹得流动起来，速度不必过分慢。声音要深透，很有情感的。由轻声安静逐渐趋向宽广，用丰满的声音表达饱尝人生的心潮起伏。可以用些踏板使声音

连贯的更好。注意乐句要平稳，连成大句子（见谱例6）。

当进入再现部 A' 段时，作者再次标出演奏要生动地。速度回到以四分音符为一拍，每分钟弹 120-126 拍上来。要求演奏者在演奏情绪上要抹去不快的心情，用微风般的快速音符使情绪摆脱出来，逐渐变得活跃而坚定。左手的节奏变化比较多，要特别注意。音乐在积极的情绪中结束。是一种苦中寻乐、善良幽默的情绪，最后 3 小节节奏要非常准确（见谱例 8）。

谱例 8:



二、《思春》

1、简介:

《广东小调“思春”》是陈培勋先生根据广东音乐创始人之一“何氏三杰”中的何柳堂的《玉女思春》和广东小调《寄生草》创作而成的。但将原来凄楚哀怨的情调改变成乐观的情绪。所以《思春》是一首极富创意的作品，虽然它的内容源于广东音乐创始人之一何柳堂的“玉女思春”，但全曲的结构和旋律与“玉女思春”并无直接的、具体的关系，而是打破了原曲的框架，有了更新的创意。其主要目的是借用曲名来表达全曲万物复苏、人们盼望春天到来愉快欢乐热切的心情以及对美好爱情和幸福生活的向往和追求的意境。原曲曲调深沉、哀怨，是一首“尼姑思春”的悲调，陈培勋用高超的作曲技巧摄取了原曲中的素材，以开始的一段锣鼓节奏，引出一个轻快的舞曲主体，创作出了一首明快爽朗的“思春”。在中段加进了优美的小调“寄生草”作为抒情的过渡。这抒情优美的曲调，在宁静之中表现出年轻人对幸福生活的向往。在相当长的一个阶段里，这种吸取民间音乐素材但并不是单纯的改编，而是重新进行组织与整理的作法，在中国钢琴音乐创作中占有相当重要的地位。《思春》正是这类作品中的典范，陈培勋运用各种创作技法吸取原曲的精华，巧妙地创作了这首具有浓郁广东音乐风格的钢琴独

奏曲。

2、作曲技术分析：

a、曲式结构与调式调性：

此曲为前奏+A+B+A+尾声的再现复三部曲曲式，其曲式结构图如下：

| 乐段 | 引子 | 首部 A (并列单二) | | 中部B (并列单二) | | 间奏 | 再现部A' (并列单二) | |
|------|---------|----------------|----|---------------|-----|----|-----------------|----|
| | | a | b | c | d | | a | b' |
| 小节数 | 10 | 42 | 25 | 15 | 18 | 10 | 40 | 30 |
| 调式调性 | E徵 (清乐) | A宫 | D宫 | C徵 | 降A徵 | E徵 | E徵 | A宫 |

开始有10小节前奏，音乐在节奏、速度、力度上都非常紧凑，似节日锣鼓，又似滚滚春雷，展现了一幅闹春的节日场景，象征春天大地复苏的气息（见谱例9）。

谱例9：



The image shows a musical score for Example 9. It consists of two systems of music. The first system is a piano introduction in E major, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues the introduction with a similar rhythmic pattern, marked 'poco string' and 'molto'.

A段音乐的旋律保留了在《玉女思春》中运用广东音乐富有独特风格的一种旋律发展手法——“乙反调”。“乙反调”又称“乙凡调”，是它以工尺谱中的乙凡（相当于简谱的7和4）来命名，它不同于一般的民族七声调式，乙反调中偏音7和4成为骨干音代替6和3，音调悲凉、哀怨，因此又被称为“苦喉”，类似于秦腔中的“苦音”。一般来讲，7和4两音的突出运用对乐曲中的怨、愤等情绪的表达起到了非常重要的推动作用（见谱例10）。

谱例10：



陈培勋先生创作的《思春》在保留《玉女思春》乙反调音阶结构的同时还运用大量的跳音、八度大跳及速度的变化等手法，从而改变了原曲《玉女思春》悲凉凄楚的情绪，将原曲中的哀怨、凄切一扫而空，取而代之的是活泼、热情，同时又保持了浓郁的广东音乐的韵味（见谱例10）。

乐曲由引子衍生出活泼而带有幽默感的第一主题，兴奋而不失灵活，乖巧而不失妩媚。接着在低音区又奏出一个粗旷而有力的旋律，显示了男性勇猛、果敢的特点（见谱例11）。

谱例11：



转调后，这两个旋律以不同的力度交替出现，如同少男少女的对话与嬉戏，表现了活泼与刚毅，柔情与坚强的对置。B段开始音乐静谧优美，旋律以粤曲小调《寄生草》为原型，和声甜美而纤细，这是一种对幸福生活的憧憬（见谱例12）。

谱例12：



接着，旋律转入下属调复奏，在这里陈培勋先生发挥了他擅长的既抒情又激越的大写意，或是左、右手轮流奏出的旋律配以细碎的、追随旋律急切倾诉的伴奏乐汇，或是右手为一气呵成的大走句，而左手在一条辅助旋律的低音线条上附着一段此起彼伏、跃动不已、自由展开的音型，形成推波助澜、不可阻挡之势，酿出激动人心的高潮（见谱例13）。

谱例13：





再现A段调性回转，但后半部又有一个转调，在进行到音乐即将消逝时突然在尾声转回原调，并在速度和力度上进行强烈的对比，快速而激越的结束全曲（见谱例14）。

谱例14：



b、和声与复调特色：

《思春》中有很多处运用了四五度和声。如引子部分大量使用的纯四度和声，不仅在横向进行中有连续的平行四度进行，在纵向音响中，也是四度和声的叠置，给人以一种空灵、无限遐想之感（见谱例9）。

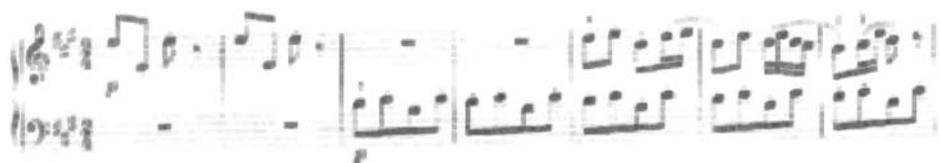
乐曲开头的21小节是一种简单的和声序列，基本上只用了一个功能，即I₇（空五度）和弦与I₇（附加四度音）和弦（见谱例9、10）。

B段的旋律线条优美而热情。用双音的弹奏，增加了难度。一方面要注意四声部、五声部的平衡关系，另一方面又要突出主旋律，强调旋律线条的走向，即突出右手的高声部。这里尽管在谱面上都是很短的乐句，但实际演奏时，要注意大的乐句，不能非常零乱和零碎。加之这段右手的伴奏有复调的写法，又是用复合调式和声编配的，因此又要求左手的声部也能配合如歌的弹奏（见谱例12）。

3、节奏韵律：

A段由引子衍生出活泼而带有幽默感的第一主题，在一个跳跃的八度及一个固定音型的引导下生气勃勃地出现了。这个主题与伴奏是同根的连接枝，不时相互穿插着跳动的八度，兴奋又灵活，乖巧地重复、变化、并置，富有妩媚女性的特点（见谱例17）。

谱例17：





4、教学研究：

乐曲的引子是中板，共 10 小节。速度上要求以四分音符为一拍，每分钟弹 80-84 拍。主和弦在第 1、3、6 小节分别以 *f* *mf* *mp* 三种力度出现，要有层次。开始四小节抒发春天到来的一种意境，好似大锣和鼓声、唢呐奏出了人们欣喜“闹春”的景象。从第五小节开始是越来越热烈的锣鼓节奏，好似锣鼓齐鸣。第

8 小节作者提示速度加快、节奏果断，要以果敢的情绪来演奏，连续的十六分音符要弹的紧迫而有弹性，左右手的交替弹奏声音要均匀，动作要协调。手指要坚挺、有力度，手腕要灵活，前臂应随之加力。第 10 小节可以稍延长（见谱例 15）。

A 段中作者标出活泼的小快板。速度上以四分音符为一拍，每分钟弹 138-144 拍。第一部分 a 段是 A 宫调。前两小节（第 11、12 小节）由三个短音符弱奏开始，要断奏。接着以左手的跳奏为伴奏音型，逐渐进入主题。主题要弹得高兴的、快乐的、生机勃勃的，跳音指尖贴键，手指快速收拢、胳膊始终保持放松状态。旋律要弹得清快活泼，手指要干净利落。断奏和连奏要求非常细腻，类似舞曲的性格，既有内在的动力又有幽默与欣喜。从第 22 小节开始突然一句的音域提高，象征人们的兴奋感情。注意左手始终要用短促的断奏，弹出活跃的律动感。在第 28 小节和第 32 小节旋律部分标有保持音（-）符号时，要稍突出而有意味。在第 33-36 小节，双手交叉换位演奏，旋律出现在右手所弹奏的低声部，要用断奏弹奏，并要弹得饱满有力，表现出男性舞蹈的刚强力量。从第 37-40 小节是一个经过句，开始由高音引出，用跳奏与连奏结合弹奏，这 4 个小节要弹地轻巧，表现了女性舞蹈的活泼温柔。第 41-52 小节依然是果敢的情绪，但在中低音区奏出。中低音区的旋律声音浑厚，像是男低音的歌声，描写男性的粗旷坚毅的性格特点，与前面高音区描写女性柔美的形象形成鲜明对比，这是两种形象的总的呈示与描绘（见谱例 17）。

从第 53 小节开始是 A 段的第二部分 b 段，它是由第一部分变化而来的，基本主题虽然有些变化，但由于旋律转为在下属调性 D 宫调上演奏，而且伴奏音型也不断变换，变得更加明快，好似舞蹈场景的变化，因此可以称为第二部分。这一部分用中弱地、并且柔美地声音奏出，8 小节为一个小乐句，共由三个乐句构成，前两个乐句旋律基本相同，但第二句要求用更弱的音响来演奏，并且左手的二分音符要保持住。这两个乐句中都有两个旋律在高低音区的不断转换，像是热恋中的青年男女的对话，生动有趣。这段音乐的弹奏要在音色的变化上下功夫，高音区的旋律要突出女性温柔美丽的特点，用指尖触键，声音要弹得果断有力，和弦扎实饱满，手指用力，力量通到底。另外还要注意两个对置的旋律一问一答，衔接的要自然而紧密。从第 70 小节开始为第三句，也是一个结尾句，从强音开始，在第 72 小节处要求突然弱下来，并且伴随着渐慢和渐弱，让左手的和弦音

保持到下一大段开始。整个第二部分，要注意音色的柔美，起伏更要大一点，表现出人们心潮澎湃的感觉（见谱例 18）。

谱例 18:

The image shows a musical score for Example 18, consisting of five systems of piano and bass staves. The music is written in a 2/4 time signature. The first system includes the dynamic marking *mp dolce*. The second system includes *mf* and *p dolce*. The third system includes *mp leggiero*. The fourth system includes *sub. p* and *rit e dim*. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes marked with accents.

整个首部主题活泼生动，跳奏、连奏相结合，左手伴奏以八分音符的跳奏为主，好似广东音乐的弹拨乐。

中部从第 78 小节开始，要求速度要慢下来，是安静的行板。以四分音符为一拍，每分钟弹 60 拍。旋律从 C 徵调式开始，是优美抒情的、歌唱性的主题。在触键上，应用如歌的弹法，即非常细腻的连奏。中部 B 段也可以分为两个部分，主题是广东小曲《寄生草》，原曲调比较平稳、优美，作者用这个曲调来刻画人们的美好理想和对幸福生活的向往。第 78-92 为第一部分的旋律线条很好，很热

情。用双音弹奏，增加了难度。一方面要注意四声部、五声部的平衡关系，另一方面又要突出主旋律，强调旋律线条的走向，即突出右手的高声部。从技术上说，双手的触键要平稳，手指应当柔和的弹下，注意力量要慢慢地手指之间转移。这一部分要注意音量均匀，不要随意冒重音。这里尽管在谱面上都是很短的乐句，但实际演奏时，要注意大乐句的歌唱，不能非常零碎。加之这部分右手的伴奏有复调的写法，又是用复合调式和声编配的，因此又要求左手的声部也能配合右手如歌的弹奏。并以非常轻的音量结束第一部分（见谱例 12）。

B 段的第二部分从第 93 小节开始，速度较前一部分更为流动。要求少许加快，以四分音符为一拍，每分钟弹 72 拍。但仍用如歌的弹法。第二部分主题与第一部分主题是相同的，但写法却不同：首先是调性低了大三度（即降 D 大调），色彩更加柔和，它完全是主调音乐的写法，伴奏基本上是陪衬；其次，从第 93 小节开始主旋律在低音上，如男低音或大提琴的歌唱，要浑厚而又饱满的浮现出来，但注意不要过分突出。从第 98 小节后两拍，换成高声部的对答。第二部分，旋律还时而在右手、时而在左手交替出现，伴奏以十六分音符的跑动为主，所以旋律要在十六分音符的跑动中特别突出。从第 100 小节开始，旋律用双音、和弦弹奏，热烈流动，是全曲的高潮，而且从第 103 小节后右手变为八度和弦，以半连奏的弹法弹奏，音量开始放大，是一种比较豪迈的情感。第 107-110 小节是中部的尾声，音量要收回来，要逐渐平静下来，还要有一点渐慢，从而过渡到下一段。最后一个低音的降 A（又相当于升 G）作为转调的音，承上启下，要强奏，但节拍不要延长，紧接着进入到再现部。从第 93-110 可以说全曲的技术难点，右手十六分音符的跑动要求均匀、流畅，第 102、103 小节左手单、双音的十六分音符伴奏，要轻巧秀丽。右手的和弦连接，要突出旋律，饱满而柔和（见谱例 13）。

第 111-120 小节为间奏，重复引子部分。

从第 121 小节开始，为再现部 A' 段，为 A 宫调。从第 161 小节开始转为 D 宫调，第 170 小节转为 F 徵调。从第 186 交接开始又回到 A 宫调。作者标出 Presto（急速的）、ffagitato（激动的），全曲最后四小节要求急速的、激动的、强有力的、极肯定的结束。

总之，演奏这首乐曲一定要严格按作者在各段标出的速度要求、表情要求去

弹奏。注意各种不同的奏法。并且在注意小连线的同时，一定要弹出大乐句、大线条。全曲变化很多，注意力度上的对比。

三、《粤曲“早天雷”》

1、简介：

此曲创作于1953年。《早天雷》本是广东音乐的代表名作，最早见于1921年丘鹤涛所编的《弦歌必读》。原曲是由广东音乐的开拓者严老烈根据古曲《三宝佛》中的第二支曲牌《三级浪》，以扬琴润饰手法改编的，是作为开场前用琵琶演奏的一段引子，旋律节奏平滞缓慢，经严老烈大幅度的改造发展，以强烈的节奏、跳进、切分音，密集的衬音、坐音、花音、连打音、颤竹等润饰技法，使全曲明快爽朗，活泼跳跃，整个乐曲的意蕴和气质都焕然一新。《早天雷》这一曲名也不同凡响，民间音乐很少以雷为曲题，这雷声蕴涵震耳欲聋之意。严老烈先生在创作此曲时正值清末民初，天下朝事如久旱不雨，沉闷而令人不耐，这时忽然震出隆隆惊雷，有如天降甘霖，一股顺应“五四运动”新思潮的追求和唤醒民国破旧鼎新的意境从作者心中喷涌而出，强劲的节奏、激动的旋律催人奋进。陈培勋先生在将其改编成钢琴曲时，尽量保持了原有旋律的框架。由于原曲的旋律进行受扬琴演奏特点的影响，并充分发挥了扬琴密打打法和善于演奏大跳音程的特长，除了多级进和小跳外，也常出现大跳，尤其是八度跳进并配以节奏变化，表现出热烈、高昂的情绪，改编后的钢琴曲在此基础上运用高音区来表现扬琴的音色，通过扩大音值等方式，使节奏强弱对比更加强烈，对“雷”形象的刻画栩栩如生，创造了新的意境，即表现了久旱闻雷声，人们欢乐地期盼大雨将至的景象，又通过乐观而轻快的旋律和节奏，将民间传统中人们喜盼丰收来临的情绪尽情的表现出来。此曲着重于对“雷”的意象，因此对民族乐器的模仿成份较少，使之更像是一首真正的钢琴曲而非移植改编曲。

2、作曲技术分析：

a、调式调性与曲式结构：

改编的《粤曲“早天雷”》将原曲的二段体扩展为A+B+A'的再现单三部曲式，其曲式结构图如下：

| | A | B | A' | |
|------|------|------|--------|-----|
| | (乐段) | (乐段) | (复乐段) | |
| 乐段 | a | b | a' | a'' |
| 小节数 | 17 | 12 | 19 | 13 |
| 调式调性 | 降B徵 | F商 | 降B徵降E徵 | 降B徵 |

A段为降B徵调式，B段为F商调式，A'段是一个复乐段，调式上从降B徵转到降E徵最后又回到了主调降B徵上来。再现部运用的是动力再现，在它的后半部分进行了极大的补充，并出现转调，使音乐获得了十分有逻辑的发展。陈培勋先生将原曲二段体中收束性的A段改为开放性的A'段，即把原曲第一段作为终止的乐句以及第二段再现的部分改掉，而把它们留在全曲最后作为结束句出现，陈培勋这种在移植民间器乐曲中所作的结构调整调可謂是别出心裁、独具匠心。

b、和声与复调特色：

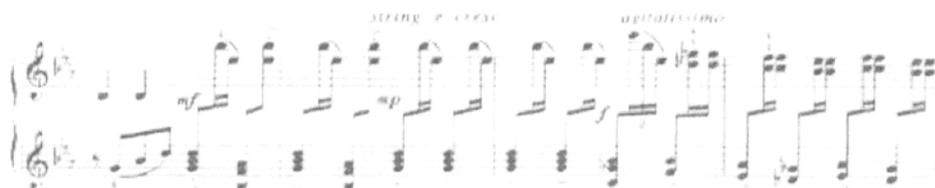
这首乐曲的和声在当时是非常有开创性的。因为在二十世纪五十年代我国正盛行大小调体系的和声手法，而陈培勋先生在这里独具一格的根据乐曲的需要写出了很有特色的和声。他运用了一些可听的不协和的和弦，包括大小二、七度及增四度不协和音程的和弦，一些重叠的和弦在显示雷声的音响中是很有魅力的。首先，陈培勋先生运用了许多产生于旋律调式基础上的七和弦和九和弦，加用调式音级纵向结合的和声手法，即运用有附加音调和弦，甚至不协和和弦，以避免传统的和声进行，丰富音响效果。根据桑桐著述中所说：“三度叠置是西方传统和声中和弦结构的基本形态。自从和声学传入我国之后，这种结构的和弦一直被我国作曲家们所接受并广泛地应用，这种结构对我国各类音乐具有较普遍的适应性。但单纯的三度结构又不可能充分体现我国音乐中多种风格和民族特色的需要。因而，在为五声音调的旋律配和声时，常常将五声调式旋律的各音作各种纵合而构成各种和弦结构，从而体现五声调式的特性。”⁵（见谱例19）。其次，模仿民族器乐音调乙凡调所创作旋律、配置和声（见谱例20）。

谱例 19：

⁵ 自桑桐《和声学专题6讲》。



谱例 20:



B段徵音（D）发生变化，其中的D与降D交替出现，在A段是降B徵调式，它的主和弦是大三和弦，这个调式就有大调色彩。在B段里面为了减弱其大调色彩，将三音降低，变成小三和弦。（谱例：B段开头4小节）



3、节奏特点:

在A'段中陈培勋先生不拘一格的变奏手法似像非像、若即若离：有些变奏是旋律相似而和声不同或轮廓仿佛而调性改变，这些变化随心所欲、妙趣横生。在A'段的后半部至结尾钢琴的华彩和力度的展现更是淋漓尽致。最后五小节双手交替奏出分解和弦并以 *fff* 的力度奏出雷声般的轰鸣，加以五个八度相间的双手八度交替弹奏结束全曲，极富感染力。

4、教学研究：

在A段中，开头五个音模仿扬琴的音色，在弹奏时，手指积极灵活，五个音用一个力量完成，注意力量的转移。声音干脆利落，左右手要弹得非常整齐，声色要统一。带保持音的跳音，要声音饱满的弹出。第3小节的跳音要弹得更短促，指尖要非常有弹性。第5小节变换音色，声音变的柔和下来。第6-15小节双手交替和弦用手臂断奏的方法弹奏，手指尖要支撑住。第16、17小节的颤音声音明亮而华彩，三连音模仿自然界的鸟叫声，弹奏时指尖贴键，一带而过（见谱例21）。

谱例21：

The musical score for Example 21 is presented in five systems, each with a piano (p) and guitar (g) part. The score includes various dynamics such as *mf*, *leggiero*, *mp*, *molto*, *f*, *ritardando*, *pp*, and *molto*. It also features articulations like *leggero*, *dolce*, *staccato*, and *ritardando*. The notation includes sixteenth notes, eighth notes, and chords, with some sections marked with a 'tr' (trill) symbol. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

B段从第18小节开始，在这一段中音区的高低变化带来音色的变化，从高音区较柔美的旋律到中音区的断奏，音色从透明柔和渐趋浑厚（见谱例22）。

谱例22：



从第29小节开始进入A'段。第41小节双手十六分紧密音型的弱奏，既要弹得均匀有颗粒型，声音又不能硬。要求弹奏时指尖站住，手指有控制的用力，双手要弹整齐，一气呵成，流畅而有光彩。之后的十六分音符的琶音突出左手，右手手腕松弛地随着手指自然移动，要有律动感（见谱例23）。结尾的速度变化要处理的准确自然，最后五小节的华彩和弦发挥到极致，Prestissimo指最急板，是音乐中最快的速度，手指要用最快的速度跑动，将琶音用最快的速度弹出来，使得音乐流畅辉煌、一气呵成。倒数第3小节Andantion为小行板，和弦在fff的力度下，坚定有力，像隆隆春雷滚滚而来。最后两小节Allegro vivo指快速有生气得快板，手指要快速离键，音乐在活跃的气氛中果断结束（见谱例24）。

谱例23：



谱例24:

The image shows a musical score for Example 24, consisting of two systems of music. The first system is for the piano, with a tempo marking of 'Prestissimo' and a dynamic marking of 'molto'. The second system is for the violin, with a tempo marking of 'Allegro vivo' and a dynamic marking of 'staccato'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

四、《双飞蝴蝶主题变奏曲》

1、简介:

1953年,陈培勋根据广东音乐的“双飞蝴蝶”和粤剧小调“水仙花”,运用西洋变奏手法创作了《双飞蝴蝶主题变奏曲》。“双飞蝴蝶”原是广东音乐中流传甚广的一首器乐曲,自江南小调改编而来,描绘了蝴蝶双双嬉穿花丛的动人画面。由于每一乐句都重复一次,即“成双”,故而得名,在当时主要是过场音乐。通常和另外两首小曲《水仙花》和《柳青娘》连起来演奏。《水仙花》基本与江苏民歌《茉莉花》相似,五声音阶的《茉莉花》旋律流畅、优美、且易学易唱,因而在全国各地都得以广泛流传。《水仙花》即是《茉莉花》流传到广东后的变体,并且通过演奏上的润饰使其变成了地道的广东音乐。在原曲《双飞蝴蝶》的过场谱中包括《双飞蝴蝶》、《水仙花》和《柳青娘》三首小调,通称《柳蝶仙》。改编后的变奏曲采用“双飞蝴蝶”和“水仙花”的主题作为变奏的基础,各段的变奏均采用原曲各种不同类型的加花,运用外来的变奏形式和展开手法加以发展。陈培勋的这种利用民间音乐的联奏与加花,并运用西洋的变奏曲式改编成为钢琴曲的创作手法,可以说是一种全新的尝试与突破。既保持了广东音乐浓郁的艺术特色,又很好地发挥了钢琴演奏的特点,乐曲十分生动而且别具一格。

2、作曲技术分析:

a、调试调性与曲式结构:

此曲运用了A+B+C+A的复合再现四部曲式,其曲式结构图如下:

| | | | | | | | | |
|------|-------------|----|-------|-------------|-----|-------------|----|-----------|
| | A (并列单三) | | | B (并列单二) | | C (并列单二) | | A (乐段) |
| 乐段 | a | a' | b c | d | e | f g | a | |
| 小节数 | 5 | 18 | 11 8 | 17 | 48 | 15 24 | 9 | |
| 调式调性 | A商 (六声) | | G商 F商 | 降B徵 | 降B商 | 降E徵 | A商 | A商 (六声) |

此曲调式中虽只有商调式、徵调式两种，但在主题音乐的发展中频繁的对主题转调（见下表）。

| 结构 | 主题 | 变奏 1 | 变奏 2 | 变奏 3 | 变奏 4 | 变奏 5 | 变奏 6 | 变奏 7 | 尾声 |
|------|--------|--------|------------|-----------------|-------------------------|--------|-------|-----------------|--------|
| 调性 | a 商 | a 商 | g 商 f 商 | f 商 降 B 徵 | 降 A 徵 降 E 徵 降 b 商 | 降 E 徵 | 降 E 徵 | 降 A 徵 A 商 | a 商 |
| 转调类型 | | | 调性转移 | 同宫转调 | 调性转移 同宫转调 | 同宫转调 | 同宫转调 | 调性转移 异宫转调 | |
| 主题素材 | 《双飞蝴蝶》 | 《双飞蝴蝶》 | 《双飞蝴蝶》 | 《双飞蝴蝶》 《水仙花》 | 《双飞蝴蝶》 《水仙花》 | 《双飞蝴蝶》 | 《水仙花》 | 《水仙花》 《双飞蝴蝶》 | 《双飞蝴蝶》 |

由此表可见，主题在音乐发展过程中共使用了九次转调，这一现象在西方音乐创作中是极为少见的，即使在中国的其它乐种和其他作曲家创作的作品中也不多见。这种创作手法类似于二十世纪 20 年代广东音乐家新创的“转调变奏式”手法，就是以某一曲调为基础，用转调的手法变奏而形成的多段体结构。如何柳堂的《七星伴月》，“七星”代表了七个调、七段体，“月”代表基础调、正线调，以“月”为中心轮转了七个调，这一手法在后来的广东音乐创作中被广泛使用。钢琴是一种较容易自由转调演奏的乐器，陈培勋充分发挥了钢琴这一表现特点，在《双飞蝴蝶主题变奏曲》的七次变奏中将转调这一手法发挥得淋漓尽致，各段变奏各具特色，音乐衔接自然流畅而又富于变化，展示了多样性的音乐主题，极大丰富了音乐主题的表现力。

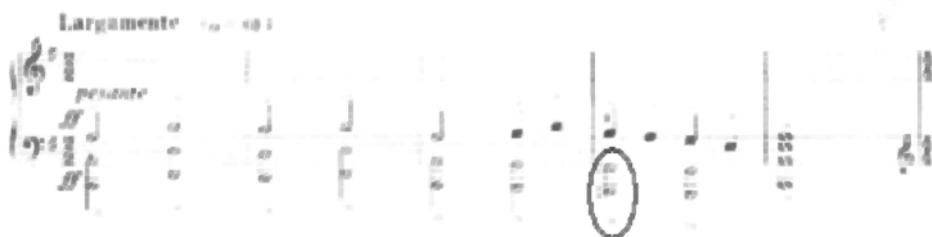
《双飞蝴蝶主题变奏曲》虽采用西方的变奏曲式，但并未全部套用西方变奏

手法。首先在构思中保留了大部分旋律并作部分的调整，再根据变奏的原则进行技巧及艺术性加工，这样既保持了原乐种的风格，又把原曲的内容和乐意提到一个新的高度。如主题是由原曲第一乐句简约而成；第一变奏用加前缀的办法丰富发展了主题；第二变奏用卡农对为的手法以表现带有缠绵、流连的情绪；第三变奏转化为舞曲的性质；第四变奏趋向浪漫与幻想的气质；第五变奏具有咏叹调格调；第六变奏好像赞美诗；第七变奏如同火热激越的高歌。主题再现具有宏伟的英雄气概。而它自始至终都没有脱离原曲的基础。在旋律的发展中陈培勋先生保持了原有的韵味，在作品中不论是旋律的变奏或展开，甚至连接过渡乃至伴奏中的小插曲或旋律小碎片，他都忠于旋律的调式及旋法，几乎没有掺入不协调的或无目的随意发挥，我们无处不感受到其中的韵味。

b、和声与复调特色：

开头5小节所形成的主题音乐强烈、沉重，曲式及和声的进行使得整个5小节成为不可分割的一个乐句。引子的结束部分用的是III₇-VI-II的终止式。III₇和弦中出现了偏音还原4（即闰音）后是为了导向属和弦，从而加强了到属和弦（VI）的倾向性。这里，基本乐思已经表达完全，最后又有清楚的完全终止式，所以形成一个单独的乐段（见谱例25）。

谱例 25：



在这首乐曲中陈培勋先生运用了大量的主调性手法，这与中国传统音乐的单一曲调成为主要陈述方式和旋律艺术十分考究的音乐思维习惯是分不开的。主调性的特点是主要旋律与陪伴衬托声部相结合发展。在这里织体的创作运用了和声衬托式手法（见谱例26）。

谱例26：



在这首乐曲中，陈培勋先生在运用主调手法的同时，还运用了多声部的复调手法编配抒情的主题段落。如在变奏二的局部填补式地运用复调手法，使主调、复调相结合，这种对民间小调的移植手法，使音乐丰满、俊勇，收到非常好的艺术效果（见谱例27）。

谱例27：



3、节奏韵律：

在变奏一中，右手从第二拍弱起，奏主旋律，左手是八分音符的断奏，从第二拍的后半拍进入。左手弹第二个音时右手为空拍，这时旋律直接从右手转到左

手，用一个减弱来表现，从而完成第一个小动机。这种节奏律动充分体现出广东音乐的细腻生动，变化纷呈的情趣（见谱例26）。

4、教学分析：

主题 *Largamente* 是简短的 5 个小节，速度要求以四分音符为一拍，每分钟弹 80 拍，织体由八度形式陈述的庄重的慢板组成，旋律以 A 商调式构成。其表情记号 *Pesante* 表示作者要求演奏者要有分量的弹奏，要给人以深刻的印象。因此，这里的八度演奏触键不要快，不要生硬，手臂要有控制的落下。音色不可发干，需要有非常沉重的音色。演奏者的指尖和手掌要搭好架子，撑起来，带着手臂的重量深深地沉入键底。在音与音的连接时，手要有不离键的感觉，使声音尽量连。力量的移动是一种拉住的、负重的感觉。但手臂恰恰是松的，“前紧后松”才能准确地完成其音乐的真正需要（见谱例 25）。

变奏一，*Allegro ma non troppo* 是不太快的快板段落。速度要求以四分音符为一拍，每分钟弹 116 拍。广东音乐的细腻生动，变化纷呈的情趣在这里充分展现，因此，演奏也需有敏感多变的应力。变奏一的第 1-4 小节要演奏提示是 *Leggiero*，要轻巧地奏出。我们从音乐中可以更进一步把词意引伸为轻盈地、轻捷地。第 1 小节十六分音符的音乐动机要从右手第一个音落到左手双音上，用一个动作、一个“渐弱”来完成。手放在键上，用非常利落的手指动作来演奏。第 2、3 小节的连线音旋律要非常连、非常和美地。音乐主题在这里得到完全不同的性格变化。第 5-8 小节，右手及左手的两句 *marrafo* 不应弹得很重，而是要用手指很清楚地弹半连奏，很活跃地，旋律转为 G 宫调式。第 7 小节右手的和弦弹奏手掌不要散，要使声音集中。第 6 和第 8 小节十六分音符的小动机在不同音区以不同的音响力度频繁变化，弹奏时要表达准确。第 9-11 小节，突然变化为 *dolce e espress*，即柔和并带表情地，右手很连，旋律清楚，左手演奏不要含混，每个小连线要做出“渐弱”，并突出和弦的高音，使旋律清晰。第 11 小节中右手旋律有转折的意思，并做出“渐弱”，转到后面 4 个小节。第 12-15 小节非常活跃地。注意每一个小连线及断奏，左右手各自要独立，在每小节的第 4 拍上，右手做落句、左手做起句，动作不要混淆，以很好地完成起承转合四个小句。第 15 小节作“渐强”推上去。第 16-18 小节以 A 商调式结束，最后切分音型的八度从 *p* 拉到 *ff*。

变奏二，Moderato。速度要求以四分音符为一拍，每分钟弹 92 拍。在前段的高潮后，经过一个八分休止符的延长，由弱起节奏引进了一个 6 小节的柔和的音乐片断，略带媚气，有很清晰的两个声部进行，主题的商调音阶在这里变成十六分音符的加花形式，以 G 商在这里再一次出现。第 7、8 小节是连接句，几个 G 音上都不要出现重音现象，要平稳地弹奏。第 9-11 小节是一段对话式的音乐，每个小句子要做渐弱，使乐句流畅。左右手各自旋律都有八分音符的断奏音，要用手指尖弹清楚。第 12-22 小节很活泼，左手以弱起旋律为特点，以右手的断奏和弦音为陪衬，要短促、清晰，很贴键地弹奏，把每一个细小的跳音、连奏弹好。左右手交织成欢腾的笙、管、弦交响。

变奏三，Piu mosso。速度要求以四分音符为一拍，每分钟弹 108 拍。在一片交响以稍稍的渐慢 Poco rit 嘎然而止后，模仿扬琴的段落以稍快的速度奏响。商调式主题音在这里隐约出现后，转向了以降 B 音为主音的徵调式。此段的弹奏手指尖要非常敏感，用半连音弹奏，声音是透一点。此段落形成较稳定的终止式，以示第一部分的结束。

变奏四，Andantino Moderato。速度要求以四分音符为一拍，每分钟弹 108 拍。第二部分，从此段开始，有表情地以较自由处理的速度进入，音色要有变化。音乐从徵调式开始，第 1-5 小节为起句，第 6-10 小节为落句。演奏时不要过分的分成小句，尤其后 3 小节，组成一个音乐起伏的渐强和渐弱，左手和弦不要重。第 11-14 小节为 4 小节补充式的乐句。第 15-28 小节力度上可以分成三个层次，为 4 小节的 p、4 小节的 mp、6 小节的 mf<f，以渐弱拉到琶音和弦的顶点。音乐由徵调式经过宫调式转回主题的商调式。第二、三层次的起音和弦应稍有推动力。右手的十六分音符旋律要很从容。句末的八分音符断奏，手指尖触键，左手的断奏贴键反弹，下键速度要快。第 29-34 小节，六连音从琶音和弦的余音中奏出，迅速地下行和上行，作渐强和渐弱，直至 pp。第 35-48 小节要安静下来，音色朦胧。前五小节一个踏板，最后几个很轻的和弦象远处的锣声，很轻很轻的散开在背景上。

变奏五，Andante Piu Allegretto。速度要求以四分音符为一拍，每分钟弹 72 拍。当前段悠远的锣声消失后，从高音区很轻地响起了似钟磬的玲珑敲打声，这是一个似乎于小快板的行板段落，音乐极其单纯、质朴。第 1-8 小节，左右手

要贴键、轻而均匀地弹奏，高音旋律要突出些，用指尖点出来，音色要圆滑，手指要控制的落下。第 9-14 小节，左手旋律很歌唱地，右手很轻。两手的层次感要分明，要找到隔一个力度层次的感觉。比如左手是三分音响，那么右手只能是一分音响才能很好的显示出音响的层次感。第 15 小节以六连音向上的冲刺直达下一个热情洋溢的欢庆乐段。

变奏六，Allegro moderato con fuoco。速度要求以四分音符为一拍，每分钟弹 100 拍。转调后的段落是与前段一气呵成的。同样的旋律，同样的节拍，以八度的形式加以变奏，加之左手低音八度及双手和弦的烘托，使音乐气氛达到热烈的高潮。高潮之后作者娴熟地运用了调式与旋律上的转换连接，妙笔生花地完成了向主题音乐的自然回归。第 1-4 小节八度旋律音要拉住一点弹，保持时值，每小节用一个踏板。第 5、6 小节的音响力度上减弱点。第 7、8 小节，渐强推至第 9 小节的 ff。第 12 小节的音乐转向果断地，逐渐向主题音乐回归。第 16-18 小节是第一段中第 9-11 小节的变奏。第 19-22 小节是第一段中第 12-15 小节的变奏，小指要把和弦的高音勾出来，使旋律突出。手的架子要牢固，一小节一个连带动作，只强调每小句的首音和尾音，其他音一带而过，使旋律流畅。第 23、24 小节是结束句并与下段连接，推出再现的主题音乐。

Largamente，速度要求以二分音符为一拍，每分钟弹 80 拍。5 小节填满和声音响主题音乐的再现，收拢了五彩缤纷、生机盎然的全曲。

Presto，紧接前段最后一个和弦，一阵急驰下行、激动人心的双手八度和弦震颤音，以力不可挡之势推出了最后两小节和弦结束音。速度不要赶，要很稳的，用手臂的力量坚实地奏出和弦。

五、《平湖秋月》

1、简介：

钢琴曲《平湖秋月》，是陈培勋在 1975 年受钢琴家周广仁和殷承宗之邀，根据同名广东音乐名曲“平湖秋月”改编而成。原曲又名“醉太平”是昌文成于上世纪 20 年代末所创作的一首明朗而稍慢的抒情曲，1930 年已经流行，曲谱刊于 1934 年出版的《弦歌中西合谱》第四集中。此曲既有广东音乐的风格又有江南音乐的韵味，陈培勋在移植改编过程中，在旋律和结构上几乎未做任何改动，只是加了 1 小节的引子，这与当时正处于十年文化大革命的中后期，钢琴艺术受到无

情地扼杀和限制的历史背景是有很大关系的。之后，由于钢琴伴唱《红灯记》和钢琴协奏曲《黄河》被推上当时的历史舞台，并获得认同“钢琴改编曲”这种形式才在一定条件下被允许生存下来，并成为这一时期中国钢琴曲创作的唯一形式。这一时期出现了一些高水平的钢琴改编曲，如：储望华的《二泉映月》、王建中的《百鸟朝凤》等，陈培勋的《平湖秋月》也是这其中较著名的一首。

2、作曲技术分析：

a、调试调性与曲式结构：

此曲运用了引子+复乐段+尾声的一部曲式，其曲式结构图如下：

| | 引子 | 复乐段 | | | 尾声 |
|------|-----|-----|----|-----|-----|
| 乐段 | | a | a' | a'' | |
| 小节数 | 2 | 6 | 5 | 7 | 8 |
| 调式调性 | 降D宫 | 降D宫 | | | 降D宫 |

全曲曲式结构简介，音乐材料集中，通过对单一音乐材料进行不间断的连贯陈述，形成由三个部分构成的复乐段结构，并在这三个部分中形成了有层次的发展。

b、和声与复调特色：

在这首乐曲的和声运用中，由于在D宫调式中，第一音至第五音为大六度，所以柱式和弦以加六和弦为主，而分解和弦则以纵合化的多音和弦为主。其写作的具体方法是化横为纵，把横向进行的音乐材料作纵向叠置，使其横纵结合自然贴切，没有生硬牵强之感，使和声与旋律相互交融，采取与旋律调式风格统一和声配置。纵向多音和弦以分解形式先后作出，使和声赋予旋律之感，惟妙惟肖地湖水流动、微波兴起的情景（见谱例27）。

谱例 27：





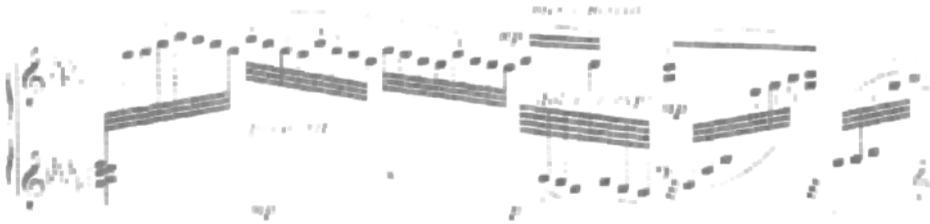
非三度叠置和弦的运用是这首乐曲的另一特点。这首乐曲中有意淡化了和声的三度叠置，削弱了传统调性和声的功能性，是作品有一种新鲜的和声效果。陈培勋先生采用了替代和弦、附加音和弦和省略音和弦等手法来强化和声的五声性结构特点（见谱例 28、29）。

谱例 28:

替代音和弦 省略音和弦

上例中的替代音和弦按功能属性应为降 E-降 G-降 B-降 D 的和弦，而这里作曲家用降 A（徵）音来替代降 G（清角）。在这个省略音和弦中本应是降 A-C-降 E-降 G 的和弦，但作曲家在这里有意省略了 C（变宫）音，其目的在于弱化了偏音的效果，强化了五声的结构。

谱例 29:



附加音和弦

在这个附加音和弦中，作曲家在第一拍的降B-降D-F-降A和弦中附加上降E（商）音，以减弱三和弦的三度叠置关系。

3、节奏韵律：

在这首乐曲中频繁地使用琶音、颤音、分解和弦及颤音，并以不同的音值组合，通过模仿自然界音响，描绘出了一幅微波荡漾、碧波涟漪的湖水画面（见谱例30）。

谱例 30：

4、教学研究：

陈培勋先生根据粤曲小调改编的钢琴曲《平湖秋月》，意境悠远清新，很接近西方印象派作曲家德彪西《水中倒影》的气氛。

要弹好这首乐曲，首先要弄清节奏的结构。全曲的节奏结构相当复杂，应以缓慢的八分音符为基础节奏，每小节分为8格（见下表）。

全音符

| | |
|-------------|---------------------|
| 二分音符 | 二分音符 |
| 四分音符 四分音符 | 四分音符 四分音符 |
| 八分音符 八分音符 | 八分音符 八分音符 |
| 十六分音符 十六分音符 | 十六分音符的三连音（一拍六个音） |
| 三十二分音符 | 三十二分音符的三连音（一拍十二个音） |
| 六十四分音符 | 六十四分音符的三连音（一拍二十四个音） |

以八分音符为单位，每个单位均分为2个、3个、4个、8个、12个（最小的节奏时值）。而四分音符必须数足两拍，二分音符数足四拍，不要缺漏时值。

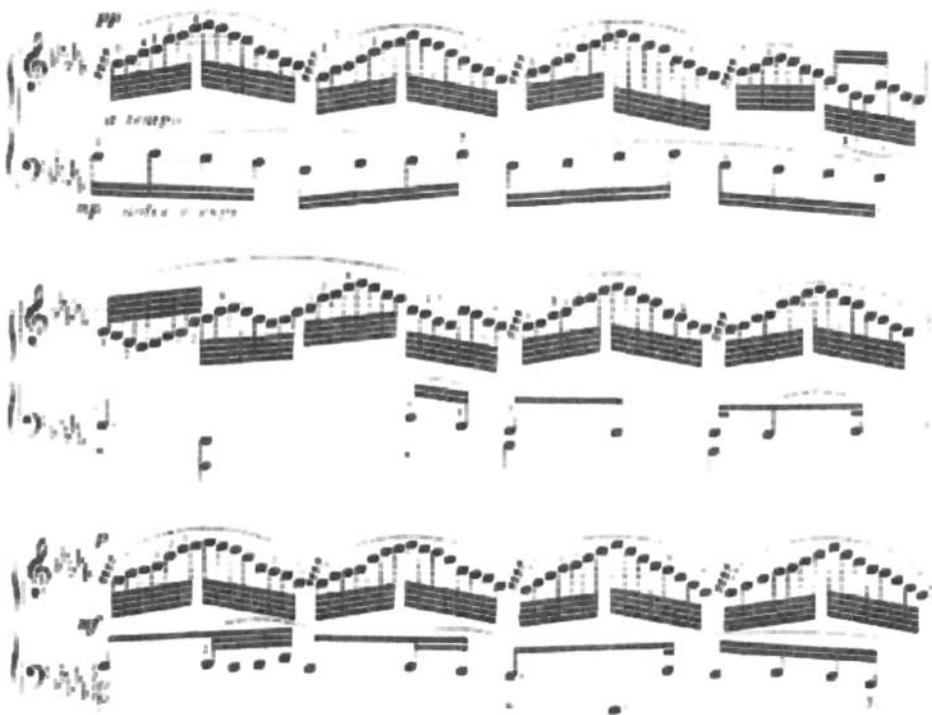
音乐由几个不同节奏的层面构成：（1）四分音符、二分音符以及更长时值的音符，通常是低音线条，表现湖水的平静，氛围的安宁。（2）曲调以十六分音符为主，夹有少量八分音符或三十二分音符，应突出的歌唱性的旋律，弹得很连。

（3）夹在曲调中的和弦，通常为四分音符或八分音符，要与旋律音区分清楚，决不能与曲调弹得同样响，而应很轻地奏出，曲调音则应突出。（4）水波荡漾的背景层，通常由三十二分音符及六十四分音符构成，也有三连音或其他七、八、九、十连音的。无论何种节奏，主要音符的拍点一定要准，声音要很轻。真正起到衬托作用，而不是对曲调的干扰、捣乱。

另外这首乐曲的演奏中，正确地使用踏板是至关重要的。踏板可以使钢琴的音色丰富、音质优美；可以使连奏的声音更加圆润，句法更加清晰；也可以使力度的层次增加，丰富力度的表现能力；还可以增加节奏感和音乐的律动。中国钢琴作品要想完美的表现，更离不了踏板的作用。由于中国钢琴音乐作品具有五声调性的特点，往往在一段音乐内，它是音符的集合，是音群，因此，这就对演奏这些乐曲时踏板的运用提出了更高的要求。也就是要以和声的变化，节奏、色彩效果的需要及作品的风格为依据，科学地运用踏板。首先是对右踏板的使用。右踏板使用的主要作用在于把单独用手指无法保持的音延长和连结起来，以及给音乐增加色彩，使乐句连贯、旋律流畅和有丰富的音响效果。赵晓生认为单就音响逻辑而言，存在着许多种可能的踏板处理：（1）把一大段的音个部踩在一个延

音踏板内；（2）分若干个延音踏板，其依据是乐句或是音群；（3）再细分为更小的踏板；（4）完全不用踏板；（5）只有必要时使用点状踏板；（6）在两个踏板之间换一半踏板，把音响部分混合⁶。其次是左踏板的使用。左踏板的作用是帮助演奏者弹得更弱，使声音柔和。在改变音色，增强音乐表现力方面，左踏板的运用也有非常好的效果。另外，左踏板不完全踩下去时，琴槌击弦的部位比经常使用的部位要松软，所以也会使所奏的音的音色变暗，变柔和（见谱例 31）。

谱例 31:



上例中在音量应渐强渐弱地起伏，手指灵动而不呆板。为了弹出飘渺的意境，这几个小节应踩着左踏板来弹，以便于更好地控制音色和音量。不能以钢琴织体的变化淹没旋律的音响，旋律与伴奏要主次分明，以防喧宾夺主。

尾声部分作者用的是感叹式的音调，这要求必须在极轻的音响中巧妙地演奏出长气息的句子，所以也必须加上左踏板，手指一触即离，形成虚幻飘忽的音色（见谱例 32）。

⁶ 自赵晓生《钢琴演奏之道》，上海：世界图书出版公司，1999年。

谱例32:

The image shows a musical score for Example 32, consisting of two systems of music. The first system is marked 'Andantino' and 'Tempo'. It features a treble clef and a piano (p) dynamic. The second system is marked 'u tempo' and features a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (pp, p, pp, ppp).

这段音乐加上左踏板，使音色更加黯淡、柔和，表现出朦胧、飘逸、悠长的效果。

总之，曲调突出，旋律歌唱，节奏准确，层次分明，是弹好这首乐曲的关键。

结 论

钢琴传入中国已近百年，人们也逐步地接受和喜爱上了这件西方乐器。中国钢琴作曲家和演奏家一直在探索创作民族特色和中国风格的乐曲，也是将中西方文化逐渐融合的过程。这不仅是过去中国钢琴发展的主题，也是当今和未来中国钢琴发展的趋势。陈培勋先生这五首以广东音乐为素材改编创作的钢琴改编曲正是体现了这种发展方向。不但最大限度地保持了广东音乐的风格，更是把广东音乐的素材与钢琴演奏的技巧有机地结合了起来。陈培勋先生运用现代作曲技法对大家耳熟能详的广东音乐曲调改编、移植到钢琴上是一种艺术演奏的突破，并为钢琴这种外来音乐形式在中国的普及与发展起到良好的推动作用。这些钢琴改编曲通过精巧的演奏技法表现出浓郁的民族风格，显示中国作曲家的改编技巧已日趋成熟，标志着中国钢琴曲创作已达到新的水平，对中国钢琴音乐的发展有着特殊及深远意义。这些作品不仅深受钢琴界与国内外听众喜爱，而且成为许多中国钢琴演奏家的保留曲目。

这五首钢琴曲的成功之处，不但是在移植中最大限度地保持了广东音乐的风格，更是把音乐的创作提高到钢琴独奏的水平，使广东音乐这一传统音乐文化得以通过钢琴这一西洋乐器获得更广泛的传播。为了表达这些广东音乐的音容乐意与乐器演奏特色，陈培勋先生几乎运用了钢琴所有演奏技巧、多种织体音型，及在力度、速度、表情上的变化对比，使每首乐曲中都有精彩与激动人心的高潮。

这五首作品正是因其在旋律创作、和声运用、曲式结构、调式调性等方面所体现出来的民族化特征，成为了中国钢琴曲中的珍品。音乐专业人士和普通百姓透过它，都能够进一步了解、认识中国传统音乐和中国钢琴音乐的风格与概貌，体会出每一首由广东音乐改编的中国钢琴曲蕴含的民族精神、民族气质、民族性格，并且为新世纪中国钢琴音乐的新发展打下了牢固的基础。

音乐的创作要通过表演的艺术来实现，创作者、表演者、欣赏者缺一不可。作为钢琴的表演者（即演奏者）来说，只有掌握了民族化风格钢琴曲的演奏技法，才能把带有“中国味”的钢琴曲弹奏得有声有色、韵味十足。

钢琴教育事业发展至今，仍存在一些不足。西方钢琴艺术无论从文献、作曲理论、还是演奏技巧都比我国完善。中国钢琴初级学者大多接受西方教育模式及曲目练习，这实际是把西方文化、审美观念通过作品灌输于学琴者。由于对中国作品不了解、接触少，导致有些演奏者对中国音乐带有偏见，崇尚“外来文化”，对我国钢琴作品演奏不多。笔者对我国钢琴基础教育提出两点建议：其一，教师在授课过程中应有意识提高学生对我国曲目的练习，让初学者多接触、了解我国的旋律，更好地培养他们对我国钢琴艺术的兴趣；其二，加强我国钢琴作品的学习及推广，如不断更新考级曲目，使我国曲目比例增加。所以，我们的钢琴教育要加强对学琴者民族音乐兴趣的培养，推广和发扬民族音乐，使其在音乐艺术的殿堂里绽放异彩。

展望未来的音乐发展，必将是一个东西音乐大融合的时代。我们既要不断学习和借鉴西方近现代作曲技法，也要立足于本民族的文化传统，从中汲取丰富的经验，在中西文化融合中发展与西方钢琴音乐文化不同的创作风格，并且不断寻求传统性与现代性、民族性与世界性的最佳结合点。通过现代的作曲家们，将浓厚的现代气息、先进的创作技法和鲜明的中国民族特色融为一体，使更多的民族民间音调谱写成优秀的钢琴改编曲，共同编织成一首首感人肺腑的奏响国际舞台的作品，使由器乐曲改编的中国钢琴曲在世界音乐大舞台上占有不可替代的一席之地。

参考文献

- [1]中国大百科全书总编辑委员会编.中国大百科全书——音乐舞蹈卷[M].北京:中国大百科全书出版社,1989.
- [2]中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编.中国音乐词典[M].北京:人民音乐出版社,1984.
- [3]中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编.中国音乐词典(续编)[M].北京:人民音乐出版社,1992.
- [4]童道锦.陈培勋钢琴作品选集[M].北京:人民音乐出版社,2002.
- [5]赵晓生.钢琴演奏之道[M].上海:世界图书出版公司,1999.
- [6]卞萌著.卞善艺译.中国钢琴文化之形成与发展[M].北京:华乐出版社,1996.
- [7]童道锦,孙明珠编选.钢琴艺术研究(中)中国钢琴作品的分析与演奏[M].北京:人民音乐出版社,2003.
- [8]梁茂春.中国当代音乐[M].北京:北京广播学院出版社,1993.
- [9]桑桐.和声的理论与应用(上、下)[M].上海:上海音乐出版社,1982-1988.
- [10]桑桐.和声学专题6讲[M].北京:人民音乐出版社,1980.
- [11]袁静芳编著.民族器乐[M].北京:人民音乐出版社,1987.
- [12]谢成功.和声学基础教程(上、下)[M].北京:人民音乐出版社,1992.
- [13]杨通八.和声分析教程[M].上海:上海音乐出版社,2005.
- [14]吴祖强.曲式与作品分析[M].北京:人民音乐出版社,2003.
- [15]张韵璇.复调音乐分析教程[M].上海:上海音乐出版社,2004.
- [16]杨儒怀.音乐的分析与创作[M].北京:人民音乐出版社,2003.
- [17]彭志敏.音乐分析基础教程[M].北京:人民音乐出版社,1997.
- [18]应诗真.钢琴教学法[M].北京:人民音乐出版社,1990.
- [19]樊祖荫.中国五声性调式和声的理论与方法[M].上海:上海音乐出版社,2003.
- [20]吴元,常桦.钢琴考级曲目演奏指南[M].北京:中国青年出版社,1999.

- [21]张静蔚. 钢琴考级指南[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1998.
- [22]赵晓生. 钢琴考级训练问答[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2003.
- [23]魏廷格. 我国钢琴音乐创作的发展[J]. 音乐研究, 1983, (2): 40-51.
- [24]魏廷格. 从中国钢琴曲看传统音乐与当代音乐创作的关系[J]. 中国音乐学, 1987, (3): 79-85.
- [25]代百生. 根据传统乐曲改编的五首中国钢琴曲的艺术特色[J]. 黄钟, 1999, (3): 95-100.
- [26]代百生. 根据传统音乐改编的中国钢琴曲的演奏特色[J]. 音乐研究, 1999, (3): 51-57.
- [27]常敬仪. 陈培勋五首粤调钢琴曲评析[J]. 钢琴艺术, 1999, (6): 10-14.
- [28]王文俐. 中国钢琴曲的民族化技法简析[J]. 中国音乐, 2001, (3): 44-46.
- [29]陈旭. 中国钢琴音乐的创作及其启示[J]. 音乐研究, 2001, (4): 96-103.
- [30]彭基巨. 钢琴曲《平湖秋月》的民族特性及演奏艺术[J]. 黄钟, 2002, (1): 98-100.
- [31]宋艺闻. 陈培勋广东音乐主题钢琴曲研究[J]. 齐鲁艺苑, 2004, (4): 58-63.
- [32]李洪玲. 陈培勋的钢琴创作成就从何而来[J]. 牡丹江教育学院学报, 2006
- [33]梁海东. 从中国钢琴作品看钢琴音乐的民族风格[J]. 艺育, 2004, (6): 52-53.
- [34]代百生. 关于中国钢琴曲出版的几点建议[J]. 钢琴艺术, 2004, (10): 39-40.
- [35]吴锦芬. 中国钢琴作品在音乐教育中的运用[J]. 福建艺术, 2006, (2): 68-69.
- [36]宋艺闻. 陈培勋广东音乐主题钢琴曲研究[D]: [硕士学位论文]. 北京: 首都师范大学, 2002.
- [37]冯丽. 陈培勋五首粤调钢琴曲的和声运用[D]: [硕士学位论文]. 开封: 河南大学, 2005.
- [38]迟震. 论陈培勋钢琴音乐作品的艺术特色及其价值体现[D]: [硕士学位论文]. 芜湖: 安徽师范大学, 2006.
- [39]张岩. 中国钢琴曲创作的民族化特征[D]: [硕士学位论文]. 石家庄: 河北大学, 2004.

致 谢

本论文的写作是我读硕士研究生阶段的总结和回报。对于本论文的完成，首先要诚挚地感谢我的导师段学军副教授。论文从选题、构思到写作无不渗透着导师的心血。导师治学严谨、勤于钻研的工作态度给我留下了深刻的印象，在他的悉心指导下，我觉得自己在专业知识和研究问题的能力方面都得到了较大的提高，这一切必将对我今后的学习和生活产生深远的影响，是我一生受用不尽的宝贵财富。在此，向段老师致以最诚挚、最深切的谢意。

同时要非常感谢李建林教授在论文开题报告中给我提出的中肯的建议。

在本论文的撰写过程中，刘津德老师给了我许多指导和建议。刘老师对我耐心细致无私的帮助，使学生深为感动，在此谨表示深深地感谢。

在完成论文的过程中，得到了我周围很多老师、同学和朋友默默地支持和帮助，在此向他们表示感谢。

最后，向我的父母表示深深地感激，是他们把我养育成人并教给我做人的道理和做事的原则，向我的爱人表示深深地谢意，是他给予我极大的理解和支持，使我的论文得以顺利完成。祝他们永远生活幸福。

我将以自己不懈的努力去回报祖国，回报所有关心和帮助过我的人。

攻读学位期间取得的科研成果清单

| 文章名称 | 发表刊物(出版社) | 刊发时间 | 刊物级别 | 署名次序 |
|-----------|-----------|--------|------|------|
| 《天鹅湖》音乐赏析 | 大舞台 | 2007.4 | 省级 | 1 |
| 二人台器乐发展 | 大舞台 | 2008.2 | 省级 | 2 |