

天津师范大学

硕士学位论文

中国钢琴作品创作探微

姓名：王芳

申请学位级别：硕士

专业：课程与教学论·音乐学

指导教师：孙光军

20090530

中文摘要

钢琴作为一件西方乐器，产生在与中国传统文化不同的西方。如何使这一外来乐器的演奏充分体现中国传统风格，是中国钢琴作品创作中探索民族化道路的一个重要问题。从第一首钢琴作品《和平进行曲》的创作到今天，中国钢琴音乐创作已经有近百年的时间。在这段中国钢琴音乐的创作过程中，作曲家们在探索钢琴民族化的道路中不懈努力，产生了许多优秀的作品。这些作品在国内产生了很大影响，有些作品甚至在国外也产生了一定的影响。中国钢琴音乐之所以能广为流传，其中很重要的一个原因就是中国钢琴音乐具有浓郁的中国民族风格。虽然中国钢琴作品创作的不同阶段有着不同的特点，但是中国作曲家在创作中注重从多方面汲取中国民族音乐的精华，让它们和钢琴这件西洋乐器的自身特点相结合，让西方的和声、复调等作曲手法与中国的曲调相结合，创作出具有民族化的多声钢琴织体，发展具有中国民族特色的多声思维的钢琴音乐作品，形成了独特的中国民族音乐特征，为中国钢琴文化的发展与建设做出了贡献。到了近代，中国作曲家们紧随时代潮流，除了不断探索具有“中国音乐风格”的传统创作风格，也把一些现代的创作技法，如十二音、无调性、音块等，逐渐运用到中国钢琴音乐的创作中，与中国传统风格相结合，来表现钢琴的中国风格。这些尝试和创作都为中国钢琴音乐在新世纪的发展奠定了良好的基础，使中国钢琴艺术成为中国音乐艺术中不可缺少的一个重要组成部分。

本文从纵观中国钢琴音乐的创作发展历程开始，列举各个时期的主要曲目。然后根据体裁，又将中国钢琴音乐作品分成中小型乐曲和协奏曲。接着重点对中小型作品从标题特点、创作手法和民族化风格三方面进行分析，说明中国钢琴作品的中国音乐特征。因为音乐创作的最终目的是要人来欣赏的，所以本文在分析了中国钢琴作品的特点之后，接着提出笔者认为欣赏中国钢琴音乐的方式，即审美特征。之后论述了中国钢琴作品创作所具有的现实意义，从而说明中国钢琴作品创作的不可或缺性。

关键字 中国钢琴创作 中国音乐特征 民族风格 传统音乐 多声钢琴织体

Abstract

As a western musical instrument, the piano is derived from western countries where the culture is distinguished from Chinese traditional culture. Hence how to represent Chinese traditional style while playing the foreign instrument comes to a key problem on the way of Chinese piano music's questing for nationalization. Since the first piano music, *March of Peace*, Chinese piano music has been developing for nearly one hundred year. During the period of Chinese music creation, musicians made great efforts and produced lots of marvelous music while seeking for the nationalization of the piano music. Some of the music was influential domestically and some even gained fame abroad. The strong sense of Chinese national style contributes a lot to the popularity of Chinese piano music. The Chinese piano music features differently in different periods. While writing music, Chinese musicians learn from the best of Chinese national music in many ways, take the characteristics of the western piano music into consideration, and combine the western creating techniques of concord and polyphony with Chinese melody. Eventually, they made great contribution to the unique nationalism of piano music and the development of the Chinese culture of piano music for their creation of the polyphonous structure of piano music and further development of multiphonic works with unique Chinese national characteristics. Up to modern times, following closely to the times trend, Chinese musicians are continuously exploring the traditional composing style of music with Chinese features. And besides, they combine the modern techniques of music creation, such as twelve-tone, atonal and tone clusters, into the writing of Chinese piano music to represent the piano music with Chinese style. Their attempts and creation on music lay a solid foundation for the development of Chinese piano music in the new century and the Chinese piano arts will take on an indispensable part in Chinese arts of music.

Starting with the overview of the history of Chinese piano music, the researcher lists the major pieces of music. Second, the researcher divides the Chinese piano music into medium and small-size music and concerto according to the musical form. Third, to explain the features of Chinese piano music, the researcher spends more time analyzing the medium and small-size music in terms of the characteristics of title, composing techniques and nationalized styles. After that, in view of the music's use for appreciation and entertainment, the researcher puts forward

the ways of appreciating Chinese piano music - aesthetic features, and the realistic meaning of the creation of Chinese piano music, to prove that Chinese piano music is indispensable.

Keywords: Chinese piano music, features of Chinese music, national style, traditional music, polyphonous structure of piano music

独创性声明

本人声明所呈交的论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得天津师范大学或其它教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志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。

签 名： 王芳 日 期： 2009.6.1

学位论文版权使用授权书

本人完全了解天津师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，并采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编以供查阅和借阅。同意学校向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘。

(保密的论文在解密后应遵守此规定)

签 名： 王芳 导师签名： 孙光军 日 期： 2009.6.1

引 言

中国钢琴音乐创作从二十世纪初开始到今天,已经经历了近一百年的发展。在这期间出现了不少优秀的钢琴作品,它们广为流传,有的甚至走出中国走向世界。中国的作曲家对中国钢琴作品的创作一直在不断努力,除了创作出具有独特中国风格的钢琴作品外,也很注意随着时代的潮流与现代的创作技法相结合,使中国钢琴作品更具有生命力。

中国钢琴音乐创作是从20世纪初开始的,其演进风格是由几个不同的发展阶段组成:20世纪初至20年代是萌芽阶段,钢琴音乐基本上是以改编流行于当时的外国歌曲为主。直到赵元任先生创作的《和平进行曲》开始,才逐渐开始创作出具有中国风格的钢琴音乐。到了20世纪30—40年代,是中国钢琴作品的成长阶段,在这个时期由于有了专业院校的出现,作品发展趋势呈良好势态,出现了大量优秀的作品,新的创作手法也在不断的探索和实践。1934年贺绿汀先生的《牧童短笛》的出现,标志着中国钢琴艺术创作从早期的探索阶段进入到了真正的艺术创作阶段。这个时期中国钢琴音乐不但汲取了中国传统音乐的创作手法,而且还有与欧洲音乐创作手法相结合;20世纪50年代—70年代,为中国钢琴音乐作品的繁荣时期,这个时期各种钢琴音乐先后出现。根据体裁分类有中小型乐曲和协奏曲等;根据创作手法分类有改编曲,创作曲;根据题材分类有少数民族音乐、地方音乐、民间音乐等,中国钢琴作品在这个时期呈现出了繁荣的景象,使中国钢琴音乐逐渐成熟化。20世纪80年代至今,是中国钢琴音乐作品的成熟阶段,随着钢琴专业教育、钢琴文化交流、钢琴理论专著、演奏技术论著等一系列的钢琴事业的繁荣发展,中国钢琴音乐作品创作更是呈现出了多元化的发展势态,进入了中国钢琴音乐作品的成熟阶段。在这个阶段,中国钢琴音乐在创作技法上也有了突破性的发展,如用无调性音乐,十二音序列等现代作曲手法进行创作。

就笔者搜集的对中国钢琴作品创作的研究的资料来看,中国钢琴音乐的创作是十分重要的,因此也具有十分重要的研究意义。对以上这些对中国钢琴作品创作的研究结果进行分析和总结后不难发现,中国钢琴作品有一个共同特征——中国的民族性。中国钢琴作品的创作经历的近百年的探索与实践,无论是第一部作品还是现在运用各种创作手法创作出的“现代”作品,其主旨始终没有改变——具有中国音乐特征。笔者运用“旧瓶装新酒”的形式,对中国钢琴作品创作进行新的研究:从已有的研究成果入手,更深入的对中国钢琴作品所具有的中国音乐特征进行研究、扩展。笔者在这里所指的中国钢琴作品所具有的中国音乐特征是从标题上、创作手法上和民族性风格上来说的。标题音乐虽然是在西方首

先运用，但是中国钢琴作品对标题的运用更是多见，而且与西方音乐中的意义是大相径庭。笔者通过对部分中国钢琴作品标题的研究之后，又将其进行新的分类。在中国钢琴作品的创作手法上，从旋律、和声、复调和曲式结构等方面进行研究。在对民族性特点的研究中，主要探讨了节奏、音色和装饰等较有代表性的方面。经过这些方面的分析，可以看出中国钢琴音乐作品中创作的中国音乐特征。

由于中国钢琴作品所具有的这些特有的中国音乐特征，因此在欣赏时也顺应中国审美特征。中国钢琴音乐作品的审美会受到在中国文化中审美特点的影响，要欣赏中国钢琴作品，也就要了解和符合中国传统的审美观点。从中国钢琴作品创作到今天，如此之多的作品陆续出现并存在，这些作品又对中国乃至世界的文化产生了何种影响，在本文的第四章，笔者对这些问题做粗浅的研究，希望能为我国钢琴音乐创作的理论研究贡献一点微薄之力。

第一章 中国钢琴作品创作概述

根据有关史料记载,西方的古钢琴至少在元代已经传入中国。^[1]至于钢琴传入中国的时间大概是在清朝中叶以后。^[2]中国钢琴作品创作的真正开始是从赵元任先生1915年《和平进行曲》的正式发表开始的。中国钢琴作品的创作至今经历了近一百年的时间,笔者从本世纪开始,按照不同的发展时期对中国钢琴音乐的创作进行梳理和归纳。

一、早期钢琴曲创作

明朝万历年间,钢琴开始传入中国,主要是以给圣歌伴奏为主。由于当时担任钢琴教学工作的传教士,缺乏规范的演奏技巧,通常只演奏一些简单的圣歌音乐和浅易的小曲。只有少数的传教士会弹一些诸如《拜厄练习曲》或其他简单的初级练习曲,所以此时的钢琴技术水平还处于较低的状态。在这一时期,钢琴在中国的使用也不是十分广泛,能够演奏钢琴曲的中国人又很少,也没有自己的钢琴音乐作品。即使演奏,也是演奏外国的钢琴作品。由于中西方文化存在的差异,以及当时中国国情的制约,西方钢琴作品的音乐风格所表达的内容是中国人很难理解和接受的,所以说当时中国钢琴音乐的创作基本上没有。

二、20世纪初——20年代

这个时期是中国钢琴作品创作的萌芽阶段。1898年“维新运动”失败至1911年辛亥革命,新学堂里普遍开设了乐歌课,介绍和学习西洋歌曲的演唱形式、五线谱、基本乐理、记谱法以及钢琴、风琴、提琴等乐器课。当时从海外回来的音乐家如沈心工、李叔同、曾志忞、高寿田等人,留学回国时带回了日本流行的各种音乐教科书,如拜厄,车尔尼初级钢琴练习曲集,《哈农练指法》,《小奏鸣曲集》等,成为中国钢琴初级教学中长期使用的主要教材。他们还编写了中国早期的乐理、和声、视唱、唱歌及各种乐器的教科书。^[3]这些教材虽然有很好的使用价值,但是对于才刚开始接触西方音乐文化的中国人来讲,这些用大小调体系写作的曲目显得有些生涩,不太容易被国人所接受。因此,创作出为教学服务、有本国特色、符合国人审美的钢琴曲,就成为早期中国钢琴创作的主要动机。在这个时期,中国作曲家为教学也创作了少数中国钢琴小曲,但是由于当时条件所限,这些小曲

[1] 见《元史·礼乐志》

[2] 陶亚兵.《中西音乐交流史稿》.第308页

[3] 卞萌.《中国钢琴文化之形成与发展》[M].华乐出版社:1996年8月北京第1版:第8、9页

都是手写、抄传的，没有被印刷出版，因此难以得到流传，现在能够看到的只是极少数。

中国真正有自己的钢琴作品要从赵元任的钢琴小品算起。从赵元任为数不多的作品中，我们隐约可以看到他在创作中已经开始了创作中国民族特色的钢琴曲进行有意识的研究。由于赵元任先生从事语言学工作，对我国民族音乐以及各地语言音韵上的特点等方面，比当时其他的音乐家有更深刻的理解，所以在音乐创作上也能够比别的音乐家有更多民族风格的探索，更能够以大胆创新的态度来对待自己的创作。他主张应该大胆探索“中国化”的和声，并且应注意以五声音阶为基础的“中国派”曲调的特点。约在 1913 年，他在美国康奈尔大学读书时就开始尝试将西方多声理论、技巧与中国风格相结合，将江南丝竹《老八板》和民间歌曲《湘江浪》改编成为一首风琴曲《花八板与湘江浪》（谱例 1），为中国传统乐曲与西洋乐器的结合做出了范例。他的具有特殊地位的《和平进行曲》（谱例 2）（发表与 1915 年 1 卷 1 期《科学杂志》，是在现存资料中已知最早正式发表的中国钢琴音乐曲目），篇幅不大，结构紧凑，声部规整，情绪坚定有力、朝气蓬勃，它的发表标志着中国钢琴音乐的诞生。此外，还有他 1917 年创作《偶成》，1919 年创作《小朋友进行曲》。另外，他还给自己大多数的歌曲作品写了钢琴伴奏谱，这些伴奏运用了具有民族特征的和声，富有东方音乐色彩。赵元任的钢琴作品虽然构思简单，曲式短小，技术水平只相当于初级程度，其中还有明显的西方作曲技巧，但是作为最初的中国钢琴音乐创作的作品来说，能创作出这样的曲目也是非常难得的。

在赵元任之后，这一时期的中国钢琴音乐作品还有 1921 年《音乐杂志》第一期刊登的李寿荣创作的《锯大缸》（谱例 3）。据作者自述，他写作时意图把“三弦子法子”与戏曲曲调相结合。在 1921 年《音乐杂志》第十二期，还有刊登的沈仰田创作的《钉缸》。1923 年音乐教育家萧友梅创作了《新霓裳羽衣舞》（谱例 4）。这部作品初为管弦乐曲，后以钢琴曲的形式出版。乐曲是根据白居易的诗作《霓裳羽衣舞歌》中对唐代《霓裳羽衣曲》的结构、各段音乐特点的描述，结合作者的想象和发挥创作的。包括序和尾在内，全曲共 14 段，约 280 小节，为当时中国钢琴曲长度之最。乐曲为五声性调式，和声五声旋律化，欧洲的和声功能大为削弱，很多段落都有中国古典式的端庄、典雅之美，当然西方审美情趣依然存在。

这一时期的中国钢琴创作属于中国钢琴创作发展的萌芽阶段。这一时期的作品有两个特点，一是出现了中国钢琴改编曲，它是随着中国钢琴文化而产生的；二是中国钢琴作品从出现开始就与中国民族民间音乐相结合。这些早期的中国钢琴作品中虽然明显带有西方钢琴创作痕迹，在技法方面也存在有对西方创作技巧的学习和模仿，但是从这些作品中，

也已经能看到中国作曲家在创作中国钢琴音乐时加入了本民族音乐风格。这对于从未创作过钢琴作品的中国钢琴界来说很有意义，它完全是中国人自己开始摸索创作出的钢琴作品，开始了中国钢琴作品创作的历程。^[1]

谱例 1

赵元任《花八板与湘江浪》



谱例 2

赵元任《和平进行曲》



谱例 3

李寿荣《锯大缸》



谱例 4

萧友梅《新霓裳羽衣舞》序曲主题

[1] 卞萌.《中国钢琴文化之形成与发展》[M]. 华乐出版社:1996 年 8 月北京第 1 版:第 12、13 页



三、20 世纪 30——40 年代

这个时期是中国钢琴作品创作的成长阶段，其创作作品主要以中小型乐曲为主。由于 1927 年中国第一所规模较大的独立的音乐教育机构上海国立音乐院成立，钢琴艺术的发展就随之进入了稳步而有序的发展时期。当时的上海汇集了许多中外音乐家，因此音专的教学水平很高，也为中国钢琴音乐艺术的发展奠定了基础。

在 1932 年，老志诚创作了《牧童之乐》，探索性的在作品中加入了四度叠置和四、五度叠置和弦，又大胆的运用了平行二、四、五度进行。^[1]

同年，江定仙创作的《摇篮曲》，层次分明，安静的低音旋律，平稳的支持着高音的旋律声部，并汲取中国传统音乐边走的创作手法，运用调性的强烈对比，钢琴织体的推动力，为旋律注入了浓浓的中国韵味。^[2]

1934 年，贺绿汀先生创作的《牧童短笛》，运用欧洲的音乐理论和我国旋律相结合，是第一首被世界乐坛认可和好评的中国钢琴音乐作品，也是第一首完全成熟的中国钢琴作品。

除了以上作品外，还有其他一些优秀作品，基本上摆脱了西洋调式传统和声配置的束缚，注入了崭新的和声手法，显示出了中国风味，明显的适合中国听众的审美需求。在 1934 年俄罗斯钢琴家齐尔品发起举办的“征求中国风味钢琴曲创作征奖比赛”活动中，贺绿汀

[1] 魏廷格.《论我国钢琴音乐创作》[C].一九八一届研究生毕业论文.中国艺术研究院研究生部:1981 年 12 月:第 8 页

[2] 魏廷格.《论我国钢琴音乐创作》[C].一九八一届研究生毕业论文.中国艺术研究院研究生部:1981 年 12 月:第 8 页

的《欢乐牧童》获得一等奖；老志诚的《牧童之乐》、俞便民的《c 小调变奏曲》、陈日鹤的《序曲》和江定仙的《摇篮曲》获得二等奖；贺绿汀的《摇篮曲》获得荣誉三等奖。这次活动对于中国钢琴音乐创作是极其有益的，也是促进中国钢琴音乐成长的一步，带动更多的作曲家投入到中国自己的钢琴音乐创作中，使不少作品脱颖而出，如刘雪庵创作的《中国组曲》，江文也创作的《五首素描》、《三首舞曲》和套曲《断章小品 16 首》，1945 年丁善德创作的《春之旅》组曲。还有 1946 年瞿维创作的《花鼓》，是反映新时代的第一首钢琴曲。1947 年桑桐创作的《在那遥远的地方》，是中国钢琴音乐作品中最早的无调性现代钢琴作品^[1]。1948 年丁善德在法国又创作了《序曲三首》、《中国民歌主题变奏曲》，这是中国第一首民歌主题变奏曲。

这些作品的创作说明了中国钢琴作曲家已经在创作手法上进行了一些大胆的尝试，也开始尝试创作属于中国民族特色的钢琴作品，使作品蕴含着民族风韵和强烈的民族气息，为后来我国钢琴作品的创作留下了宝贵而丰富的经验，使中国作品在发展中取得了骄人的成绩。

四、 20 世纪 50——70 年代

1949 年新中国成立后，中国的钢琴音乐创作进入了一个空前繁荣的时期。这个时期出版的钢琴曲也越来越多，作品体裁和题材方面也有了进一步的发展。中国钢琴创作作品体裁大多还是以中小型为主，其中较为大型化的钢琴作品较少。创作也大部分是改编曲，少部分是创作曲。

有以少数民族音乐为题材的作品，如丁善德创作的《第一新疆舞曲》、《第二新疆舞曲》；陆华柏创作的《新疆舞曲集》；桑桐创作的《内蒙古民歌主题小曲七首》、《苗族民歌酒歌四首》、《苗族民歌小曲 32 首》；田保罗创作的《高山族组曲》；邓尔博创作的《新疆幻想曲》；江定仙创作的《藏族舞曲四首联弹》；郭志鸿创作的《新疆舞曲》；石夫创作的《喀什噶尔舞曲》、《塔吉克舞曲》；尚德义创作的《新疆果园》；杨碧海创作的《彝族民歌六首》；林荫玲创作的《哈萨克人民永远跟着毛主席》；储望华创作的《新疆随想曲》等等。

有以地方音乐为题材的作品：如马思聪创作的《粤曲三首》；汪立三创作的《“兰花花”变奏曲》；蒋祖新的《庙会组曲》；陈培勋创作的《广东小调“卖杂货”》、《广东音乐主题钢琴曲四首》；王世昌创作的《安徽民歌组曲》；王建中创作的《云南民歌二首》；屠冶

[1] 卞萌.《中国钢琴文化之形成与发展》[M].卞善艺译.华乐出版社:1996 年 8 月北京第 1 版:第 24、29 页

九创作的《沂蒙山》；汪立三的《兰花花》；刘福安的《采茶扑蝶》；黄虎威创作的《四川民歌钢琴小曲五首》、《巴蜀之画》；冀伊创作的《四川民歌钢琴小曲三首》；孙亦林创作的《陕北民歌主题变奏曲》；王建中等创作的《陕北民歌四首》等等。

还有为儿童创作的作品：如丁善德创作的《儿童组曲“快乐的节日”》；李重光创作的《儿童钢琴曲三首》；扶直等创作的《儿童钢琴曲第一辑》；邓尔敬创作的《儿童钢琴曲四首》；陈凤祥创作的《儿童钢琴小曲集》；陈铭志创作的《民歌主题儿童钢琴小曲七首》；桑桐《儿童小组曲》；严如冰创作的《儿童舞曲》；张洪谨创作的《儿童钢琴曲七首》等等。

其他的还有一些大型钢琴作品：如刘诗昆、孙亦林、潘一鸣、黄晓飞创作的《青年钢琴协奏曲》；中央乐团集体创作的《钢琴协奏曲“黄河”》；钱仁康创作的《东方红变奏曲》；陆华柏创作的《农作舞变奏曲》、《中国民歌钢琴小曲集》；朱工一创作的《序曲(E)》；马思聪创作的《第一钢琴奏鸣曲》；祖荣创作的《“雨不洒花花不红”变奏曲》；吴祖强创作的《主题及变奏曲》；瞿维的《序曲一号》、《序曲二号》、《主体及变奏曲》、《洪湖赤卫队幻想曲》；罗宗谔创作的《第二小奏鸣曲》；丁善德创作的《序曲三首》；桑桐创作的《序曲二首》；刘庄创作的《运动会组曲》；朱践耳创作的《序曲第一号“告诉你……”》；吴祖强、杜鸣心创作的《舞剧“鱼美人”选曲》；吴祖强和杜鸣心的《鱼美人组曲》；陈铭志创作的《钢琴复调小曲十一首》；倪洪进创作的《钢琴练习曲四首》等等。^[1]

这一时期钢琴曲创作的主要特点是，作曲家试图从和声和调式的角度来借鉴西方的创作手法，同时又要具备带有中国民族自身特点的音乐。这个时期还有很多音乐家大胆的创作出许多无标题的音乐，借鉴和吸收许多西方现代的作曲技法来丰富自身的创作。但客观的来看，这一时期还没有完全摆脱原有的思维模式，还带有很多“民族旋律或音调和声”的痕迹。

纵观以上时期，可以看出我国的钢琴艺术在稳步向前的发展中，其中产生了不少在世界钢琴界有影响，广为流传，至今仍为演奏会保留曲目的作品。这些作品内容丰富，涵盖了民族的方方面面；题材多样，涉及祖国各地的地方色彩；旋律优美，接近人民群众的欣赏水平；结构完整，和声新颖，织体丰富；创作技巧，各有创新，各具特色，尽显个性。这一时期绝大部分的作曲家，都进一步的追求中国钢琴音乐作品的民族风格，对于将中国民族曲调与欧洲传统作曲技术相结合，作以必要的、有益的探索，并取得了许多有艺术价值的成果。

[1] 魏廷格.《论我国钢琴音乐创作》[C].一九八一届研究生毕业论文中国艺术研究院研究生部:1981年12月:第60—

随后的十年文革,使中国钢琴作品的创作受到了影响。但是在如此恶劣的历史环境下,中国的作曲家、钢琴演奏家没有放弃钢琴艺术。为了适应当时社会大环境的生存要求和为中国钢琴音乐寻找到了崭新的生机,中国钢琴改编曲由此诞生,延续了钢琴艺术的生命。主要突出的钢琴改编曲有:黎英海改编的《夕阳箫鼓》;储望华改编的《二泉映月》;王建中改编的《陕北民歌钢琴独奏曲四首》、《浏阳河》、《百鸟朝凤》、《梅花三弄》;陈培勋改编的《平湖秋月》;殷承宗改编的《十面埋伏》;崔世光改编的《松花江上》;杜鸣心改编的钢琴组曲《红色娘子军》;赵晓生改编的《家住安源》;以及由样板戏改编的钢琴伴唱《红灯记》等等。

钢琴改编曲的优点是更贴近于中国人民群众,也就是当时的所说的“民族化和群众化”。由于许多的曲调都是人民群众所熟悉的,所以容易普及,演奏起来就更容易被广大的人民群众所接受。改编曲“绝大多数为取材于民间音乐的标题性小品组曲或主题变奏曲,旋律流畅突出,和声简明清晰,民族色彩鲜明以及更多的考虑到钢琴演奏的实用性。”^[1]同时,在曲式和乐曲的段落布局方面许多作曲家结合了许多新的作曲思维加以创编,使乐曲的音乐性更加鲜明和紧凑,避免了传统的零散和琐碎。钢琴改编曲的成功确立也证明钢琴作为一种外来乐器不仅能够在中国发展,而且表明了它有其很强的适应能力,而且能被中国的老百姓所接受,这也就促使了作曲家在中国的钢琴曲创作上能够充满信心的往更深的领域发展。

五、20世纪80年代至今

这个时期是中国钢琴作品的成熟阶段。文革结束之后的中国终于一步步走向正轨,慢慢开始恢复。随着中国社会事业的蓬勃发展,钢琴界也开展一系列活动,如钢琴专业教育、钢琴文化交流,出版钢琴音乐理论专著、演奏技术论著,以及中国钢琴工业发展等各方面都产生了质的变化。同时中国的钢琴曲创作也迎来了新的发展阶段,逐渐朝着多元化的方向发展,大量的优秀作品涌现出来,创作的手法也逐渐丰富。有以传统调式为基础的钢琴改编曲和创作曲,还有运用无调性的现代技法创作的无调性钢琴曲,还有作曲家别出心裁自身独创作曲技法的写作,进入了中国钢琴音乐作品的成熟阶段。

在《中国钢琴文化之形成与发展》中,卞萌博士将这一时期的中国钢琴作品分为四大类型:

[1]汪毓和,《中国现代音乐史纲》[M],华文出版社:1991年版:第162页

1、以民族器乐曲、声乐曲的旋律为基础而改编成的钢琴曲,多追求民族化的音响效果:如黎英海创作的《阳关三叠》,刘庄创作的《三六》,王建中创作的《彩云追月》,陈钢创作的《梁祝》钢琴协奏曲等。

2、以民族音调和色彩性调式和声为基础,追求民族化音响的创新作品有:汪立三创作的《东山魁夷画意》组曲、《他山集》,孙以强创作的《春舞》,崔世光创作的《山泉》、《山东风俗组曲》等。

3、运用无调性或十二音体系等现代技法创作的追求民族神韵的钢琴作品有:汪立三创作的《天问》,陈铭志创作的《三首序曲与赋格》、《钢琴复调小品八首》,王建中创作的《诙谐曲》等。

4、属于作曲家本人独创的作曲技法系统写成的实验性钢琴作品:如彭志敏根据自己提出的《数论》结构,运用“菲波拉契数列”组织乐曲的结构而创作的《风景系列》;蒋祖馨用纵向、横向对称结构创作的自由无调性作品《第一奏鸣曲》;蒋祖馨用两个互补的六音组(合起来为十二音)的音阶创作的无主题、无音列钢琴曲《箴言》;丁善德以调式音阶与无调性因素结合为基础创作的《儿童钢琴曲八首》(作品 28)、《小序曲与赋格四首》(作品 29)、《小奏鸣曲》(作品 32)、《前奏曲六首》(作品 34);1987 年九月上海市举办的中国第一次“上海国际音乐比赛——中国风格钢琴作品创作及演奏”比赛上获奖的作品:崔文玉创作的《第一奏鸣曲》;石夫创作的《第二新疆舞曲》;罗忠榕创作的《三首小品钢琴曲》;权吉浩创作的《宴乐》;夏良创作的《西双版纳风情》;赵晓生以自创之“太极作曲系统”为根据创作的《太极》等。^[1]

纵观我国钢琴音乐作品创作的发展历程发现,在中国钢琴作品的创作中,改编曲占有重要的地位,在我国普及钢琴的过程中起到了不可磨灭的作用,也在我国钢琴作品走向世界并取得一定地位的过程中起到了积极的作用。在近些年,我国钢琴作品创作曲逐渐增多,使中国钢琴作品更为丰富。如果想要让作品流传,受到人民群众的喜爱,还是必须要使创作植根于民族音乐的基础之上,符合人民群众的审美需求,同时还要积极的探索和借鉴西方先进的作曲技法,使其能为现阶段的钢琴作品创作服务。

[1] 卞萌.《中国钢琴文化之形成与发展》[M].华乐出版社:1996 年 8 月北京第 1 版:第 121—124 页

第二章 中国钢琴作品的分类

从以上中国钢琴作品的创作历程来看,中国钢琴作品的类型可以说是多样的。这些作品除了有自身的特点外,还有一些共同之处。笔者根据体裁的不同将其分类为中小型乐曲和协奏曲。

一、 中小型乐曲

与西方钢琴音乐大型化作品占多数相比,中国钢琴音乐作品中占据主导地位的则是中小型体裁形式的钢琴音乐作品,且其中绝大多数作品属于钢琴独奏音乐。中小型体裁钢琴音乐的主要代表音乐有改编曲和创作曲。

(一) 改编曲

在中国钢琴音乐文献中,受广大民众欢迎而又影响最广的钢琴作品,就是改编的钢琴曲了。在改编的钢琴曲中,作品品种多样、选材丰富,呈现出绚丽多彩、独具特色的创作风格。改编曲的创作特点是运用作曲技术和手法,在原曲已有的审美基础上进行的架构、创编。改编后的乐曲要与原曲所表达的意境相吻合,否则就失去了改编的意义。中国钢琴的改编曲主要源于人们所熟知的中国传统器乐曲或是在民歌的曲调基础上改编创作的具有中国风格的乐曲。我国优秀的民族器乐曲和民歌浩如烟海,这为中国钢琴作曲家们提供了很好的素材,也为他们在中国钢琴作品在民族风格创作方面提供了很好的启发。一方面使我们传统音乐在钢琴艺术方面得到了继承,另一方面也通过钢琴使单声的中国民族音乐发展为多声,使之更加丰富、完善。以下分别做介绍:

1、由传统的民族器乐曲改编的钢琴曲

在中国钢琴改编曲中,由传统的民族器乐曲改编的钢琴曲相对成功,在音乐界、广大人民群众中产生的影响广泛。这些改编曲基本上是根据历史悠久、广为流传、影响深远,并由其他乐器演奏的器乐曲演奏的传统古典乐曲改编而成的。笔者将依次对其略作分析。

(1) 根据二胡曲改编的中国钢琴曲

二胡又名“胡琴”,唐代已出现,称“奚琴”,宋代称“嵇琴”。一般认为今天的胡琴是由奚琴发展而来,现已成为我国独具魅力的拉弦乐器。^[1]二胡的音色优美动听,刚柔多

[1] 李民雄.《民族器乐概论》[M].上海音乐出版社:1997年版;第18页

变,表现力丰富,既能演奏柔美、流畅的旋律来表现深沉、悲凄的内容,如《二泉映月》、《病中吟》、《良宵》等,又能表现热烈欢快的情绪,描写气势壮观的意境,如《听松》、《赛马》、《战马奔腾》等。中国钢琴作曲家们对其中一些二胡曲进行了改编,较为成功的一首是储望华于 1972 年改编的钢琴曲《二泉映月》(原为华彦钧的同名二胡曲),也是具有最高艺术成就的二胡曲之一。钢琴通过丰富而又充满情愫的多声结合,将单线条中那未尽之言,未达之意,从立体关系中同步的表现出来。^[1]

(2) 根据唢呐曲改编的中国钢琴曲

唢呐原是流传于波斯、阿拉伯一带的乐器。大约在 700 多年前的金、元时代传入我国。如今唢呐已经成为我国各地广泛使用的乐器之一。唢呐可用于独奏、伴奏与合奏,在乐队中常作为领奏乐器。其音量宏大,音色高亢、明亮,刚健有力,善于表达热烈奔放、欢快活泼的情绪,如《百鸟朝凤》、《小开门》、《婚礼曲》等。在根据唢呐曲改编的中国钢琴曲中,属王建中于 1973 年改编的钢琴曲《百鸟朝凤》较为著名。《百鸟朝凤》原为同名唢呐曲,流行于山东、安徽、河南、河北等地的优秀传统民间乐曲。乐曲以热情、欢快的旋律与百鸟和鸣之声,生动形象地表现了生气勃勃的大自然景象,引人入胜。^[2]《百鸟朝凤》钢琴曲中通过多种巧妙的装饰音与富于民间色彩的和声结合,将百鸟争鸣的欢跃情景栩栩如生地再现了出来。此曲的钢琴织体受到民间唢呐吹奏法启发而创作,散发出浓郁的民间情趣的芳香。^[3]

(3) 根据古琴曲改编的中国钢琴曲

古琴是中国最古老的弹拨乐器,有三千多年的历史,是中国传统音乐文化中最具有代表性的乐器。因其特有的音质和品格,集中体现了中国传统文化追求的清、微、淡、远的审美意境和艺术精神,被誉为哲学性的艺术或艺术性的哲学,被列为“琴、棋、书、画”四艺之首。古琴音域宽厚,表现力丰富,演奏方法多样,可以发出很多极富特色和韵味的乐音。它不仅音色优美,同时还具有高深的美学内涵、丰富的艺术表现力和古香古色、典雅质朴的文人气度。历代留传下来的数以千计的琴曲是中国传统音乐中的珍品,如《流水》、《广陵散》、《酒狂》、《平沙落雁》、《潇湘水云》、《醉渔唱晚》、《梅花三弄》等。根据古琴曲改编的钢琴曲都体现了一种中国音乐中特有的中和之美。钢琴曲《梅花三弄》的主题取自同名古琴曲,由王建中改编于 1973 年。古琴曲《梅花三弄》曲谱最早见于明代《神奇

[1] 魏廷格.《中国钢琴名曲 30 首》[M]. 人民音乐出版社:1996 年版:第 168 页

[2] 李民雄.《民族器乐概论》[M]. 上海音乐出版社:1997 年版:第 239 页

[3] 魏廷格.《中国钢琴名曲 30 首》[M]. 人民音乐出版社:1996 年版:第 168 页

秘谱》。“梅花”象征着中国古代文人高洁、脱俗的品格,“三弄”则是主要主题在循环体结构中重复了三次。钢琴曲《梅花三弄》在保持古琴曲清高、瑰美格调的基础上,在旋律、曲体、和声、织体等方面都有创造性的发展,开掘出更为丰满、感人的艺术境界。^[1]

(4) 根据琵琶曲改编的中国钢琴曲

我国的琵琶最初来自波斯的梨形曲项琵琶。公元五世纪前后,经丝绸之路传入我国中原,唐时期已在中国宫廷中广泛应用。琵琶传到中国后,无论从外形、结构还是演奏方法、演奏韵味等方面,都产生了深刻的变化,使它成为了一种地道的中国民族乐器。琵琶以其颗粒性音响见长,音色独特,演奏灵活多变。在传统琵琶乐曲中有文套、武套之分。文套善于表现优美细腻、柔和文静的情绪,可以涵养性情,如《夕阳箫鼓》、《汉宫秋月》、《塞上曲》、《月儿高》等;武套善于表现威武雄壮、豪放爽朗的性情,可以激发斗志,如《十面埋伏》、《霸王卸甲》、《海青拿天鹅》等。^[2]黎英海的钢琴曲《夕阳箫鼓》,是根据琵琶曲改编的钢琴曲中影响较大的一首。它原为琵琶古曲,亦名《浔阳琵琶》、《浔阳月夜》、《浔阳曲》。二十年代被改编为丝竹乐合奏时又名《春江花月夜》,是以优美、抒情为基调的变奏体传统名曲。钢琴曲写于 1975 年,钢琴曲在曲体上从现代听众的审美意识出发,突出主要对比因素,削弱小的段落感,注重音乐思维贯穿发展的逻辑性,反映出现代的音乐审美意识,而五声性的多声织体,又使音乐散发出古香古色的传统审美气息。^[3]

由乐器改编的中国钢琴曲,不乏有较高艺术水平的成功作品。因为它们既继承了民族音乐的多样性,又保留了独特的中国风味的旋律线条,形成了自己的民族风格。这是用西洋乐器创造出了中华民众喜闻乐见的音乐形式,它广为流传,具有持久的生命力,给中国钢琴音乐的发展提供了新的道路。

2、根据民间乐曲、小调或歌曲改编的钢琴曲

在这一类中国钢琴改编曲中,有的是根据民歌或是民间小调、小曲、歌曲改编的钢琴曲,有的是根据创作歌曲、填词歌曲、革命歌曲、少数民族曲调改编的钢琴曲。

如汪立三写于 1952 年的变奏曲《蓝花花》。它的主题基于同名陕北民歌,乐曲运用变奏性手法,同时又富有逻辑地将纯朴、优美和抗争、悲愤等多种情绪贯穿一气,纳入整体结构之中。他的《兄妹开荒》写于 1978 年,主题来自安波的同名秧歌剧。钢琴织体中含有

[1] 魏廷格.《中国钢琴名曲 30 首》[M]. 人民音乐出版社:1996 年版:第 168 页

[2] 李民雄.《民族器乐概论》[M]. 上海音乐出版社:1997 年版:第 25 页

[3] 魏廷格.《中国钢琴名曲 30 首》[M]. 人民音乐出版社:1996 年版:第 169 页

小二度、大七度、增八度等尖锐的不协和音程，还首次出现与中国钢琴曲中的小二度密集叠置“音块”，表现出略带粗犷、散发泥土气息的民间音乐趣味。^[1]

陈培勋音乐创作的重要收获就是《广东音乐主题钢琴曲四首》。其中钢琴曲《卖杂货》是根据同名广东小调《卖杂货》以及民间小调《梳妆台》为素材改编、发展而成的，曲调流畅，节奏活泼，配以轻巧、柔和的民族风格和声，情趣十分生动，音乐优雅委婉。钢琴曲《思春》是以广东小调《玉女思春》和《寄生草》为素材改编的乐曲，原曲《玉女思春》的曲调深沉、哀怨，是一首尼姑思春的悲调；《寄生草》是一首优美抒情的小调。作者将两首小曲糅合在一起并汲取了两曲中的素材和精华，将其发展成为一首极富新意的作品，塑造了一幅生动感人的思春画面。钢琴曲《旱天雷》根据同名粤曲改编于1953年，是根据扬琴大师严老烈“三宝佛”中的小调“三级浪淘”改编而成。经改编的《旱天雷》保持了原曲的乐意及其流畅悦耳的旋律，为了适应钢琴的特点而做了一些装饰性变动，和声上突出了色彩性和民族风格，突出轻松、幽默和乐观的情趣，更加强了原曲健康、明朗的乐意，表现了人们久旱逢甘雨的欢快心情，将民族传统中人们喜盼丰收来临的情绪尽情的表现出来。^[2]

利用中国民歌为主题写钢琴变奏曲，是五十年代许多作曲家都喜欢尝试的形式。刘庄的《变奏曲》就是一首有代表性的乐曲，它的主题是优美抒情的民歌《沂蒙山小调》，这个主题经过九次变奏，仿佛是从九个角度出发将主题内涵的深刻意味充分揭示出来，也好象是从九个不同的视角来欣赏它的美丽。

刘福安的《采茶扑蝶》，写于1956年。乐曲主题为福建民间歌舞《采茶灯》的曲调，钢琴曲仿佛由一阵热烈的民间锣鼓开场，接着就是花样翻新的舞蹈场面。乐曲保持了民间音乐的单纯质朴性，同时又饶有风趣，非常易于广大听众理解。

王建中改编的《浏阳河》，写于1972年。《浏阳河》原为唐壁光创作的同名歌曲，这是一首家喻户晓的湖南民歌风格的歌曲，作曲家充分运用了钢琴的性能与表现手法并注意了钢琴演奏的实用性，为我国钢琴音乐的民族化发展做出了重要的贡献。

黄虎威改编的《巴蜀之画》是于1958年根据四川民歌改编创作的一部抒情组曲。《巴蜀之画》是用音乐描绘生活画面的一部音画式作品，它由六首小曲组成：〈1〉《晨歌》，主题音调引自蒲江民歌《割草歌》；〈2〉《空谷回声》，主题音调采用了四川茂县藏族民歌《山上的积雪，好似一朵花》；〈3〉《抒情小曲》，主题音调引自四川江油民歌《隔河望见姐穿青》；

[1] 魏廷格.《中国钢琴名曲30首》[M].人民音乐出版社:1996年版:第166页

[2] 童道锦.《陈培勋钢琴作品选集》[M].人民音乐出版社:2002年版:第8页

<4>《弦子舞》，主题音调引自阿坝草地藏族民间歌舞曲“弦子”的旋律；<5>《蓉城春郊》，主题音调引自四川汉族民歌《大河涨水》；<6>《阿坝夜会》，采用了阿坝草地藏族民歌旋律。^[1]

根据陕北民歌改编的《陕北民歌四首》、《翻身道情》、《军民大生产》、《绣金匾》以及《山丹丹开花红艳艳》，写于 1972 至 1974 年间。钢琴曲《翻身道情》以陕北道情为基础加工发展而成，表现贫穷的劳动人民在红军的领导下得以翻身解放的喜悦和激动的心情，对万恶的旧社会给予强烈的控诉和对苦难日子的回忆；钢琴曲《军民大生产》以陇东民歌《推炒面》为写作基础，乐曲生动地表现了解放区军民开展大生产运动的热闹情景，曲调刚劲有力；钢琴曲《绣金匾》以陕北米脂县民歌《十绣金匾》为基础进行写作，以亲切、深情的优美旋律歌颂、赞扬我们伟大的领袖毛主席、朱总司令及其领导下的八路军战士，曲调亲切流畅；钢琴曲《山丹丹开花红艳艳》在民歌《当红军的哥哥回来了》和《女孩担水》的基础上写作而成，表现了陕北人民热烈欢迎人民子弟兵的情景，钢琴曲基本保持了原民歌的情感，旋律自由、欢快。

陈培勋的《平湖秋月》原为吕文成创作的同名粤曲，又名《醉太平》，是我国 30 年代早已流行的著名广东音乐乐曲之一。为表达作曲家浏览杭州西湖时的感触，乐曲也吸收了江浙一带的民间音调。该曲写于 1975 年，是陈培勋的代表性钢琴曲，明丽、华美的色彩和丰满的和声背景，将迷人的湖光月色如诗如画地描绘了出来，乐曲颇有印象派音乐的韵味，但完全是中国式的。^[2]

钢琴曲《陕北民歌主题变奏曲》（1976 年）由周广仁先生根据陕北绥德县民歌《三十里铺》改编而成，乐曲将原来小调性的民歌发展为具有叙事性的钢琴曲。

储望华的《猜调》，原为同名民歌，钢琴曲写于 70 年代末。乐曲里《猜调》主题出现四次，每次都是降 B 徵调，但在织体、和声上每次都有变化，在风趣之中派生出粗犷的力度，大量的变音和声反映出民族多声思维的深化。^[3]

王建中的《猜调》，写于 1958 年，为《云南民歌五首》之一。《猜调》原为流传于云南彝族地区的同名民歌，后在汉族民间也广为传唱，歌词内容是猜谜。一段问迷，次段答迷，既有巧妙问答的机智，也有演唱技巧的显示。音乐强调出诙谐、机敏、愉快的情趣。^[1]《云南民歌五首》中的其它四首分别是：《大理姑娘》、《跟哥》、《山歌》和《龙灯调》。

[1] 童道锦、孙明珠.《钢琴艺术研究(中)》[M].人民音乐出版社:2003 年版:第 148 页

[2] 魏廷格.《中国钢琴名曲 30 首》[M].人民音乐出版社:1996 年版:第 168 页

[3] 魏廷格.《中国钢琴名曲 30 首》[M].人民音乐出版社:1996 年版:第 168、169 页

[4] 魏廷格.《中国钢琴名曲 30 首》[M].人民音乐出版社:1996 年版:第 167、168 页

二十世纪八十年代以后，随着西方各种作曲技法传入我国，中国作曲家们的钢琴写作技巧有了更多的选择和借鉴的对象，他们不再局限于对已有的民歌和民族器乐曲的改编，而进入了中国钢琴曲的一个创作新时期。虽然，在这一时期根据民歌改编的钢琴曲数量并不多，但它却呈现出较明显的时代特征，具有强烈的探索性，如朱践耳的《猜调》，原为同名民歌，钢琴曲写于 1982 年，为《云南五首民歌》之一。还有沈传薪的《云南民歌五首》改编创作于 1982 年，由五首乐曲组成：《耍灯调》、《山歌》、《打夯号子》、《白族夜歌》和《放马曲》，音乐内容丰富而生动。

钢琴改编曲的创作是钢琴创作在中国发展的必然，储望华说过：“从多年的实践中我深深的体会到，改编曲是普及中国钢琴作品的一条必经之路，只有这样才能使钢琴音乐为中国的老百姓所易于接受，并以此作为起点，进而不断丰富和发展中国的钢琴创作。”钢琴改编曲在中国的发展具有重大的意义，无论是对普及钢琴音乐还是发展钢琴音乐创作都发挥着其重要的作品，同时还可以促进创作钢琴曲的发展，使作曲家从中得到启发，能够创作出更多优秀的原创作品来。

（二）创作曲

创作曲包括创编曲和独创曲。创编曲“指引用民歌或独立的器乐曲调为主题，这些曲调在钢琴曲里也清晰可辨，但却运用了现代作曲技巧，不仅从纵的方面，还有从横的方面给予引伸、发展，结构成原本不存在的器乐曲。”^[2]独创曲是指基于中国音乐传统的钢琴创作作品，在作品中已不再听到完整的传统音乐主题或曲调，是作曲家独立的音乐思维的产物。在中国钢琴创作曲中有带各民族风格传统的钢琴音乐、复调钢琴音乐、运用现代技法（如无调性、十二音体系或自成体系的作曲法）创作的现代钢琴曲。

1、具有民族风格的钢琴曲

这类乐曲就是要由作曲家独立创作，而且创作出了的乐曲要在旋律、和声、调式或是曲式结构等方面具有民族风格的特点。

（1）汉族民族风格。这类乐曲的典型代表就是 1934 年在征集“中国风味钢琴曲”的比赛中获得一等奖的作品——贺绿汀创作的《牧童短笛》。它以传统的五声调式为基础，把中国的线性音乐突出的表现出来，将欧洲音乐创作手法与中华民族旋律音调有机结合，

[2] 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 年第 3 期

保持了钢琴织体的立体感和平衡感,在创作上堪称一绝。还有他的《春之旅组曲》,儿童组曲《快乐的节日》。

汪立三的《他山集》,由五首序曲和赋格组成,写于1981年。这首作品运用了传统的五声调式音阶,作者力图运用西方传统的复调体裁同中国传统音调、传统文化和风俗习惯相结合,用以发展中国现代的复调新风格。他的另一首作品《东山夷魁画意组曲》,共分四个乐章:《冬花》、《森林秋装》、《湖》、《涛声》。组曲虽然不是完全的中国风格,所体现的标题、和声、织体写法更接近于印象派,在意境和技法上表现出了当时中国钢琴作品中所没有的新风格,对于80年代的钢琴音乐创作具有开创性意义。这一时期的独创曲发展较为迅速,除以上介绍的之外还有权吉浩根据朝鲜的民族音调和特色创作的《长短的组合》,刘敦南创作的具有现代民族风格的钢琴协奏曲《山林》,杜鸣心创作的体现中国民族气韵的钢琴协奏曲《春之采》,以及陈其刚最新创作的钢琴作品《京剧瞬间》(为2000年“梅西安国际钢琴比赛”创作的必弹曲目),该作品中的音乐运用了京剧中西皮腔戏的行弦和二黄过门中的部分材料加以提炼,保留了五声性的特点。

(2) 新疆少数民族风格。丁善德的《第一新疆舞曲》,写于1950年。丁善德将《马车夫之歌》主要旋律用作钢琴曲第一段及再现部分的主题,中间段落则为作曲家独立创作。乐曲十分巧妙地使用了大量不协和音和多变的复合节奏,独特的调式色彩,描绘了动人的西北边陲的生活图画,表现出西北边陲音乐鲜明、艳丽的色彩。此曲无论在技法探索上或民族音乐宝库的发掘上,都有重要的意义。^[1]《第二新疆舞曲》写于1955年,与《第一新疆舞曲》有许多相似之处,但在情绪上更加豪迈、刚劲,那民族特性的节奏,与主音上大小三度叠置的和弦,形成一种不可遏止的动力,实在令人振奋,乐曲显示出一派热观的、勇往直前的气概。

郭志鸿的《新疆舞曲》,写于1957年。乐曲根据哈萨克民族音乐素材写成,音调、节奏及和声都富有新疆特色。钢琴织体简练、充满动力性,中间对比的段落抒情并带有幻想色调,乐曲总的性格则明快、奔放、热烈。^[2]

此外还有石夫的《新疆组曲》,储望华的《新疆随想曲》,邓尔博的《新疆幻想曲》,曾光的《新疆舞曲》,马辉的《喀什噶尔古城》,马颂民的钢琴前奏曲《帕米尔雪山》,任达敏的《阿瓦尔古丽》等。

(3) 壮族风格。如陆培的钢琴组曲《壮家欢》,倪洪进的《壮乡组曲》等。

[1] 魏廷格.《中国钢琴名曲30首》[M].人民音乐出版社:1996年版:第166页

[2] 魏廷格.《中国钢琴名曲30首》[M].人民音乐出版社:1996年版:第167、168页

(4) 藏族风格。如陆华柏的《西藏小品》，扎西次旺的《牧歌》，姜一民的《西藏民风小组曲》等。

(5) 彝族风格。如肖冷的《彝寨节日》，高映华的《彝乡组曲》，麦丁的《远方的客人请你留下来》等。

(6) 傣族风格。如钱同敏的《傣族民歌主题变奏曲》，夏良的《版纳风情》等。

(7) 朝鲜族风格。如权吉浩的《“长短”的组合》、《宴乐》，姜子文的《丰收的喜悦》，方权宜的《杖鼓舞》等。

(8) 苗族风格。王安国的《芦笙与铜鼓》，曹光平的《苗山上明亮的大三和弦》等。

(9) 其他少数民族风格。有桑桐的《内蒙古民歌主题小曲七首》，张谷密的钢琴组曲《土族山乡》邹向平的《即兴曲——侗乡鼓楼》，吴鹏飞的《达翰尔风格钢琴曲》，晓耕、万里的《撒尼幻想曲》，魏立的《马哈木克》，黄若的钢琴组曲《黎寨音絮》等等。

2、复调音乐类型钢琴曲

复调音乐是“一种作曲风格，作曲家特别注重每一声部的旋律性，不同于用和弦伴奏的旋律的主调音乐。”^[1]它“原指有几个声部构成的多声部音乐，以单声部音乐相对，以后专指几个旋律声部在运用中按照对位的法则结合在一起的多声部音乐，并与主调相对。构成复调音乐的各声部并无主次之分，彼此形成对比或相互补充。”^[2]中国传统音乐，多以单声部为主，多声思维是非主动性的，有较强烈的即兴因素，在多声部音乐理论体系上也不够成熟、完善。因此如何把中国传统音乐线性化的单旋律思维与西方音乐的多声部思维很好的结合起来，就成为中国钢琴音乐创作者考虑的重要问题。为了突破中国音乐线性思维的束缚，创作出属于中国钢琴多声部复调音乐，中国钢琴音乐创作者们经过不断的努力和探索，尝试着以西方的复调技法和中国钢琴音乐特点来进行写作，创作出了一批具有中国民族特色的多声部复调音乐。

在 80 年代，上海音乐学院作曲系复调大师陈铭志运用十二音技法创作了一部复调精品《钢琴复调小品八首》。在这套小品中，作者追求音列主题化、节奏性格化、结构程序化。全曲作为一个整体，运用清晰的线条，注入民间锣鼓节奏和戏曲音乐中的“板内有板”的律动因素，言简意赅的表现了八个不同情绪的主题。整首乐曲虽然没有现成的民歌音调或戏曲旋律，但是处处让人感受到民族风格的音乐语言。听似“五声”，实是“十二音”，

[1] 江启璋、顾连理、吴配华.《外国音乐辞典》[M].上海音乐出版社:1998年第11版:第596页

[2] 高晓光、吴国磊.《钢琴艺术百科全书》[M].中国大百科全书出版社:2001年5月:第464页

似乎给人“调性”感觉,但是实际上却是有序列音乐所共有的“无调性”韵味。对于“十二音”的运用,在他的《序曲与赋格》中也在继续尝试。

在中国钢琴复调类型中较有影响的有丁善德的《托卡塔——喜报》、《小序曲与赋格》;谢直心的《民歌主题创意曲》;陈铭志的《序曲与赋格》、《钢琴复调小曲十一首》、《三首序曲与赋格》、《序曲与赋格》、《卡农式赋格》;王建中的《托卡塔》;汪立三的《他山集》——五首序曲与赋格;杨乃林的《赋格》;饶余燕的《引子与赋格——抒情诗》;马辉的创意曲《愉快的小燕子》;朱诵邠的《三声部赋格曲》;郭哲夫的《蚊子托卡塔》;罗忠谔的《五首五声音阶前奏曲与赋格》;储望华的《前奏曲与托卡塔》等等。

3、运用现代技法创作的钢琴曲

进入现代以来,西方新的作曲理念和方法传入了中国,例如“新古典主义音乐”、“表现主义音乐”、“十二音体系音乐”、“序列音乐”、“偶然音乐”等等,于是中国的一些作曲家开始了这方面的探索和实践。汪立三、朱践耳、罗忠谔等就是其中的代表。但这样的创作也不是纯粹的照搬和照抄,而是要借助这样的创作手法,融汇中国民族传统因素,体现民族特色的音乐。

蒋祖馨的《第一钢琴奏鸣曲》作于1988年,是作曲家采用了纵向、横向对称结构的自由无调性创作技法写作而成的一首三乐章奏鸣曲。此曲是中国现代无调性钢琴音乐、无标题音乐的代表杰作之一。乐曲既保留了奏鸣套曲的传统曲体骨架,又不被传统奏鸣曲式所束缚,旋律节奏丰富多彩,和声复调清晰干净,尽管是无调性作品,但是音乐充满感情,耐人寻味。作曲家认为“直接搬用西方十二音技法体系,并不适合创作民族风格的中国音乐。当然,民族调式和声技法应该发展,传统的调式与音的组织,也可以打破和创新,用无调性来作曲亦属自然。但音与音之间的功能关系、各种不同音程间的不同倾向性,在听觉上是不可回避的客观现实。”^[1]实际上,作曲家在对于无调性作曲技法上的掌握以及与中国音乐特质的结合上有所不同,创作的音乐作品质量也有高低之分,而这首作品是无调性的中国钢琴音乐中不可多得的精品,是“非常少有的内省作品,带有超验精神,是作曲家内心深处蓄之已久的浪漫精神的爆发”(赵晓生评价)^[2]。蒋祖馨还创作了一首无主题、无音列的钢琴作品《箴言》,有“疾呼、反思、闪光、低诵、心潮、信念、升华”七段组

[1] 童道锦,孙明珠.《钢琴艺术研究》(中)[M]//《驰骋长空到凝思浩想——蒋祖馨的〈第一钢琴奏鸣曲〉赏析》.人民音乐出版社:2003年:第124页

[2] 童道锦,孙明珠.《钢琴艺术研究》(中)[M]//《驰骋长空到凝思浩想——蒋祖馨的〈第一钢琴奏鸣曲〉赏析》.人民音乐出版社:2003年:第124页

成。

运用现代技法创作的钢琴曲代表的作品还有:陈铭志创作的《钢琴作品四首》中的第四首,采用了罗忠榕用十二音技法写成的《涉江采芙蓉》的序列;汪立三的《梦天》,这首作品也借鉴了十二音序列的写作技法,融合了中国的传统音调,与唐代诗人李贺的同名诗词意境相统一;王建中的《情景》(第一届国际钢琴比赛参赛曲目),此曲运用了很多现代不协和的音响为素材,以四个音的音调变换节奏的方法写成了一首庞大的乐曲;还有陈怡的《多耶》是以无调性的旋律为基础,用侗族的民间舞蹈“多耶舞”来描写庄严,神秘、壮丽的场面(此曲也是第一届国际钢琴比赛选曲)。

除此之外,还出现了作曲家自成体系的作曲法,最典型的的就是赵晓生根据易经的原理而总结出的得“太极作曲系统”。在“调式音阶”、“大小调体系”与“十二音系统”之间寻找有机的联系,写成了钢琴曲《太极》,实践了自己的作曲理论。

汪立三在发表作品《梦天》时曾经说过这样的话:“我是拥护‘拿来主义’的,我赞成鲁迅先生的‘吃螃蟹’精神。比如十二音这个体系这个螃蟹就未必不可以吃。艺术中本无万能的技法,也无绝对禁用的技法,一切取决于得当与否,各种技法都具有不同的特点。但是作为一个中国作曲家,我感到借鉴外国的东西不是为了寄人篱下当某家某派的附庸,而是为了多点本事。最终还是贵在以自家人面目自立于世。”这就说明了一切先进的作曲技法与手法我们都可以进行借鉴、吸收和学习。但是在学习过程中,我们要不断的总结,形成自己的体系、特点与个性,这样中国的钢琴作品在世界的钢琴舞台上才能占有一席之地。

在创作曲中还有变奏曲、练习曲、前奏曲等。变奏曲中较有影响力的是丁善德的《中国民歌主题变奏曲》,陈培勋的钢琴曲《双飞蝴蝶主题变奏曲》,刘庄的《变奏曲》,杜鸣心的《变奏曲》,储望华的变奏曲《海淀是个好地方》、《小松树》,钱同敏的《傣族民歌主题变奏曲》,甘璧华的《共产儿童团歌——简易变奏曲》,江定仙的《钢琴变奏曲》,王建中的《变奏曲》,萧淑娴的《小变奏曲——春天游戏》,马剑平的《变奏曲》等等。练习曲中较有影响力的有杜鸣心的《前奏曲——春》,黄安伦的《前奏曲两首》,郭文景的钢琴前奏曲《峡》Op. 1,丁善德的《前奏曲六首》、《前奏曲两首》,马颂民的钢琴前奏曲《帕米尔雪山》,马剑平的《前奏曲》、《第四前奏曲》,张纯的《前奏曲》,王月明的《前奏曲》,芦茫的《前奏曲》,张帅的《三首前奏曲》等等。

二、协奏曲

“Concerto”（“协奏曲”）一词源于拉丁文中的“Concertare”和“Consercre”，原先指的是一个或者几个歌唱声部，用器乐进行伴奏的乐曲，有着“一致”与“和谐”，“竞争”与“较量”的矛盾却统一的意思。“在长期的音乐历史发展中，这种充满着矛盾的音乐体裁深受作曲家们的青睐，特别是器乐协奏曲中的钢琴协奏曲的创作，它是专业音乐创作中两种最具特色的、发展水平最高的形式——钢琴音乐与交响乐相结合起来的。”^[1]钢琴协奏曲的创作一直是西方音乐创作中十分重要的一个部分，并且以其深刻的内涵和丰富的音乐信息，在西方器乐协奏曲的发展史上占据着相当重要的地位。

据笔者所能收集的资料显示，在建国以前我国的钢琴协奏曲作品仅有两部——30年代江文也在日本创作的《第一钢琴协奏曲》和1945年张肖虎应一位法国朋友之邀创作的《钢琴协奏曲》。由于当时的社会现状原因，它们并没有产生很大的影响。新中国成立以来，与中小型体裁的钢琴音乐蓬勃发展的形式相比较，大型化的钢琴音乐作品也是十分有限的。就笔者收集的资料显示，在文革结束前，较有影响力的钢琴协奏曲作品主要以下几部：

1958年，由刘诗昆、黄晓飞、潘一鸣、孙亦林共同创作的《青年钢琴协奏曲》。《青年钢琴协奏曲》试图将钢琴和民乐队相结合，具有不严格的曲式结构，类似单乐章奏鸣曲，采用了汉族民间的五声调式，吸收民间音乐的结构特点，具有纯正的汉族风格。

1969年，由殷承宗、刘庄、储望华、盛礼洪等人集体创作钢琴协奏曲《黄河》。至今为止，《黄河》仍为中国钢琴协奏曲之中在世界范围内以及中国范围内影响最大的一部大型化钢琴作品。该曲改编自冼星海的《黄河大合唱》，作品的四个乐章《黄河船夫曲》《黄河颂》《黄河愤》《保卫黄河》有机的结合起来，气势恢弘，充分发挥了钢琴的宏伟辉煌的音响效果。

还有1975年，王强创作的钢琴协奏曲《红色娘子军》，亦为改编性质的大型化钢琴作品。1975年，钢琴协奏曲《南海的女儿》，由朱工一、储望华、杨骏合作创作。1976年，钢琴协奏曲《红旗渠畔》，由王建中创作。

可以看出，在文革结束前的中国钢琴协奏曲的数量是不多的，而且大部分都和“文革”有关，政治色彩较强烈。此外，当时还有一些青年作曲家如施光南、施万春、田丰等也创作出一些改编性质的钢琴协奏曲，但是都未引起广大的反响。

[1] 李琪.《钢琴协奏曲〈山林〉和〈春之彩〉之分析和研究》[C].西北师范大学敦煌艺术学院硕士学位论文.2004年5月:
第5页

在文革之后八十年代起的二十年内，中国钢琴协奏曲的创作呈现了上升的趋势，大约产生了 20 多部钢琴协奏曲作品，在总体的创作水平上也较之前有了明显提高。钢琴协奏曲开始兴起的原因是由于当时我国的交响乐创作开始兴盛起来，作曲家也开始对大型化的钢琴音乐作品的创作产生了兴趣。还有前期的中国钢琴音乐中小型化作品较多，而大型化的钢琴作品较为缺乏，这也就促使了作曲家们使用已经掌握的比较成熟的创作技巧来写作钢琴协奏曲。

据笔者收集，这二十年内较有影响的有以下作品：1979 年，饶余燕创作的《钢琴协奏曲——献给青少年》；1979 年，刘敦南创作的《钢琴协奏曲——山林》；1981 年，罗京京创作的《钢琴与乐队》；1983 年，谭盾创作的《钢琴协奏曲》；1983 年，沙梅创作的《第二钢琴协奏曲》；1983 年，郭文景为两架钢琴与管弦乐队创作的《川崖悬葬》(Op. 11)；1984 年，储望华创作的《钢琴协奏曲——竹》；1984 年，黄安伦创作的《G 小调钢琴协奏曲》；1985 年，陈钢创作的钢琴协奏曲《梁山伯和祝英台》；1986 年，丁善德创作的《降 B 大调钢琴协奏曲》；1987 年，杜鸣心创作的《第一钢琴协奏曲——春之彩》、《第二钢琴协奏曲》；1988 年，储望华创作的《钢琴与室内乐队》(即《第二钢琴协奏曲》)；1989 年，徐景新创作的《一江春水》等等。还有一些用新的创作技法和新的创作构思写成的突破性作品，如黄安伦的《G 小调钢琴协奏曲》，谭盾的《钢琴协奏曲》等等。

中国钢琴协奏曲的创作在旋律方面，作曲家采用了某些地区的民族化音调为基础，作为创作的主题旋律，然后运用专业技法进行创造处理。如刘敦南创作的《钢琴协奏曲——山林》，运用了苗族“飞歌”调式的特性音调；丁善德创作的《降 B 大调钢琴协奏曲》吸收了彝族民歌“阿细跳月”作为主题。由于中国各个地区的民间音乐都有它独特色彩，这些色彩往往又是通过调性表现出来的，所以作曲家在创作旋律时，就运用了不同地区特有的调性来表达和丰富自己旋律的民族色彩。如徐纪星的《第一钢琴奏鸣曲》，作者就运用了湖南民间音乐中羽调式的特性音（#G、#D），创作出具有鲜明湖南民间风味的旋律。

在曲式结构方面基本上沿用了欧洲传统的单乐章或多乐章协奏曲的结构原则。有的作品对西方传统钢琴协奏曲结构形式上有所突破，如钢琴协奏曲《黄河》。在钢琴协奏曲《黄河》的四个乐章中，曲式结构最有特色的就是第一乐章《黄河船夫曲》，在形式上突破了西方传统协奏曲曲式结构的限制，采用了较自由的回旋曲式结构，来取代传统的第一乐章通常采用的奏鸣曲式结构。“中国传统音乐的结构原则，主要是体现在传统音乐的散体结构的特征当中，即具有‘散—慢—中—快—散’布局特征的套曲形式。而这种结构的基本原则就是追求整个作品的完整性和自然性。因此，也可以说中国传统音乐的结构原则是注

重协调与自然的。”^[1] 因此在中国钢琴协奏曲中的各个乐章之间也存在着协调的原则。如《黄河》中四个乐章既独立又联系，在一起构成了相对完整的一个整体，但是各个部分又是独立的。

直至今天，我国的钢琴协奏曲的创作仍然还是处于一个起步的初级阶段，能够引起世界范围共鸣的钢琴协奏曲仍然还是只有一部《黄河钢琴协奏曲》。中国作曲家为了使“钢琴协奏曲”能更好的在中国发展作了大量有益的探索，但是我国钢琴协奏曲无法更多的走向世界的主要原因是音乐内涵和创作技术的薄弱，音乐的可听性以及对于演奏的技术性要求还不是很，这也是在今后我国钢琴协奏在创作中创作者需要关注的一个问题。

[1] 王次昭,《中国传统音乐文化中的人文精神》[J]//《音乐研究》:1991年第4期

第三章 中国钢琴作品的创作特点

中国钢琴音乐虽然晚于西方的钢琴音乐,但是经历近百年的发展到今天,也已经呈现出了创作的多元化、音乐内容多样化的形势。中国钢琴音乐的创作在这近百年的时间内,本着发展和弘扬中华民族丰富音乐文化思想,创作出了很多优秀的、具有中国民族特点的钢琴音乐作品。在继承中出现了优秀的改编曲;在借鉴与发展中创作了独具中国特色的创作曲;在运用现代技法创作中创作了独有的现代作品,尽管这些都离不开西方已有的作曲技法、结构、和声、织体等等诸多因素的影响。笔者从标题特点、创作手法和民族性特点三个方面分别论述中国钢琴作品在创作上所具有的特点,来说明中国钢琴音乐的民族化特点和独到之处。

一、标题特点

标题性是中国钢琴作品的特点之一。“标题音乐(program music)”是通过语义信息使人们对特定音乐信息有约定的有意义的定向联想,从而间接表达具体、概念和情节内容。标题和语言文字的提示是其主要形式之一。^[1]标题音乐的标题始于李斯特,他给标题所下的定义式:“作曲家在纯器乐曲前面的一段通俗易解的话,作曲家这样做是为了防止听音乐的人任意解释自己的曲子,事前指出全曲的诗意,指出其中最重要的东西。”^[2]但是中国钢琴音乐的标题又与欧洲浪漫主义音乐中的标题有一定的区别。虽然西方钢琴音乐也有标题,但是西方钢琴音乐的标题大多都不是对作品内容的概括,即使是最先使用标题音乐的李斯特也是一样。他的标题音乐也只是对作品的情节的精神体现,不能完全概括作品题材的内容,总是与具体的特性情况相联系,因而具有某种定向的画面性。而中国音乐却不同,中国音乐中的标题在表现人的心理与情感方面,常常富于抽象性和预示性,往往是有“似是而非”的感觉。标题对于欣赏者来说,只是作为一种提示或暗示,不真正说明所指的具体事物,这也许和中国人长期受到的儒家教育有一定联系。也许在西方人看来,中国钢琴音乐的标题有些与“实物”不相像,它描写存在的形象总是极力捕捉音乐内在的诗意,而对所存在的典型形象的塑造并不是十分明了,真正的目的是为了体现存在于标题之后的精神世界。同样,中国钢琴音乐也具有这些特点,可以引导演奏者和听众对相应的乐

[1] 叶纯之,蒋一民.《音乐美学导论》[M].北京大学出版社:1988年第一版:第143页

[2] 《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》[M].中国大百科全书出版社:1989年4月第一版

曲做适当的联想，从而更深刻的体会到具有耐人寻味的深邃意境。

笔者将中国钢琴音乐的标题分为写意性标题作品、叙事写实性标题作品、试验性标题作品、无标题作品和兼有性标题作品。

（一）写意性标题作品

写意性的标题常常和文学相联系，是真正意义上的标题。这种钢琴作品常常以音乐为笔触描绘一首诗，一幅画，一个场景等艺术形象，从而使人引发想象和联想，获得艺术感受。这种标题在中国古曲中被明显的体现出来，如《梅花三弄》。《梅花三弄》是一首古琴改编曲，该曲的旋律简单而朴素，但是不乏清高瑰丽，表现出了古代文人的清高与孤傲的气质。在钢琴改编曲中，织体多变音色丰富，同样塑造出了梅花在风雪中傲然挺立的形象。

又如古曲《夕阳箫鼓》，它是根据作品内容标注的标题，钢琴改变曲保留了原曲文学性的小标题，将乐曲分为十一段：〈一〉江楼钟鼓；〈二〉临水斜阳；〈三〉月上东山；〈四〉风回曲水；〈五〉花影层台；〈六〉水深云际；〈七〉渔舟唱晚；〈八〉洄澜拍岸；〈九〉桡鸣远濑；〈十〉欸乃归舟；〈十一〉尾声。^[1] 这些标题恰如其分的表现出了乐曲的各个段落所要表达的自然景象和思想意境。作为整体，它们相互各有关联，作为个体，有分别表达不同的意境。

类似的还有器乐改编曲《百鸟朝凤》，内容单纯、标题含义明确，其乐思直接来源于大自然中客观存在的音响或画面。乐曲通过对自然音响的赞美和热爱，表现劳动人民乐观爽朗的性格风貌。全曲按不同的情趣分为：〈一〉山雀啼晓；〈二〉春回大地；〈三〉莺歌燕舞；〈四〉林间嬉戏；〈五〉百鸟朝凤；〈六〉欢乐歌舞；〈七〉凤凰展翅；〈八〉并翅凌空。这些标题形象的表现了鸟类在自然界的生活状态，让人联系到一幅生动的“百鸟图”画面。

从以上古曲的钢琴改编曲可以看出，这些标题能使听众在欣赏作品之前“未闻其声，先解其意”。之后结合音乐的实际音响效果，随着标题所指引的方向去思考、想象、体会，更准确的理解音乐作品。这也就是中国钢琴作品高度涵盖音乐作品内容的标题性的重要特点，在浓缩作品内容精髓之时，又对欣赏者起到了揭示作品内涵的预见和提示作用。

诸如此类的作品还有蒋祖馨的《庙会》刻画的在乡间庙会上，艺人卖艺、老人讲故事以及众人围聚跳舞的情景；廖胜京根据云南少数民族的传统节日火把节创作的《火把节之夜》；殷承宗的《快乐的啰嗦》表现了广大少数民族地区群众能歌善舞、粗犷豪放的性格特点与淳朴热情、别致浓郁的民俗风情；朱工一的《序曲第二号——流水》用钢琴特有的模仿性能来表现出的水声音响效果等等。这些作曲的标题都对于演奏和欣赏作品起到了一

[1] 尹德本.《中外钢琴名曲(8)》[M]. 辽宁人民出版社:1996年7月第1版:第55页

定的指引作用。

（二）叙事写实性标题作品

这类钢琴作品以历史典故、民间传说、人物故事等为题材，通过音乐语言进行写实性的描绘，通过音乐节奏变化和旋律进行让听众感受到栩栩如生的音乐形象和生动的故事情节。如汪立三的《兰花花》，运用了原始民歌的音调，成功的转化为钢琴织体语言，塑造了爱憎分明、感情丰富的主人公兰花花的形象。他的作品《东山魁夷画意》之《涛声》就很具有代表性。《涛声》取材于东山一幅描写我国唐代高僧鉴真和尚东渡日本的壁画。在音乐作品中，加进了表现寺庙钟声的音块，同时又加入了以五声音阶为基础的中国佛教音乐《目连救母》的音调来描写鉴真法师东渡日本的艰难历程。还有杜鸣心《快乐的女战士》，其中运用有跳跃感的节奏音型，表现出女战士欢歌的情景。

（三）试验性标题作品

试验性标题作品是指中国钢琴在传统创作手法的基础上，融合西方实验主义、先锋主义的创作思想，以追求民族神韵为特征、具有标题实验性的作品。这类作品并不是直接改编自中国的某个传统乐曲，但是受到了中国传统音乐文化的很大影响，其标题性也十分鲜明，因此也将其归入标题作品中。这类标题在作品中有的是主题的概括，有的是表现作品的创作手法。如周龙的《五魁》，赵晓生的《太极》等。

（四）无标题作品

所谓无标题作品，指的是以曲体或调名来命名的音乐，如《变奏曲》、《练习曲》、《序曲与赋格》、《第二奏鸣曲》等等这些用西方音乐体裁作为乐曲名称的作品。但是乐曲的内容都是很明确的，所表达的意义也是很清楚的。这类作品的命名在中国钢琴独创曲中较多的使用。

（五）兼有性标题作品

兼有性标题是指有的中国钢琴乐曲中用曲体命名以后，又在每一个乐章加上中文标题，提示乐曲各个部分所表达的意思。如汪立三的《小奏鸣曲》的三个乐章都加了中文标题“在阳光下”“新雨后”和“山里人的舞蹈”，邹鲁的奏鸣曲命名为《青春之诗》等等。

正如李斯特所说：“作曲家不可能只能把我们的幻想引进人的一般思想境界，他如果

不向我们指出他为自己选定的独特的道路，那就是把听众引入迷途。当他用标题时，事前就完全两样。有了标题，他就能指出自己思想发展的方向以及他选题的观点了。”^[1] 中国钢琴音乐的标题在多数情况下表明了音乐的内容，可以对作品进行暗示，欣赏者通过聆听富有生命力的演奏，借助于标题的提示，给听众和演奏者充分的想象空间，使听众在感受音乐的时候产生丰富的联想，更深切的体会到具有耐人寻味的深邃意境，这也是中国艺术风格的显著特征之一。因此陈旭认为，“虽然作品标题与音乐内容之间的内在联系不能简单而直观的理解，但是这种标题总是能够使中国钢琴作品的演绎与欣赏、传播与普及变得更加容易。”^[2]

二、 创作手法

中国钢琴作品最初的创作是在学习和借鉴西方的创作手法的基础上发展起来的。随着中国钢琴作品创作的繁荣，中国作曲家们能把各种运用作曲技法运用到作品中，来表现中国钢琴音乐的特点。在创作手法上同样有着中国音乐特有的风格，无论是在旋律、和声、复调还是结构方面，都独具特色。笔者就这些方面一一论述，说明中国钢琴作品在创作手法上的特点。

（一）旋律

中国钢琴作品的创作不脱离中国音乐，所以中国钢琴作品的旋律也是以中国音乐为基础创作的。中国钢琴作品的旋律来源于民族或民间，最初的旋律一般是单旋律，即“线性”旋律，这也是中国音乐给人的最大特点之一。但是钢琴是一件可以使多声部同时进行的乐器，所以在创作中国钢琴音乐时，作曲家们必然要考虑到将中国音乐“线性”的特点转化为“多声”音乐。笔者从中国钢琴作品所采用的旋律和创作时的思维方式这两点入手，阐述中国钢琴作品的旋律特点。

1、旋律的取材

中国钢琴作品的旋律多是取材于民族调式，这些大多是从民间的曲调中发展而来的，也有运用少数民族旋律来进行创作的，还有部分是运用现代技法创作旋律写作的。

（1）取材于民族调式旋律的作品。这类作品有很多，其中在钢琴改编作品中最为突

[1] 杨儒怀.《小型民族器乐曲创作的继承与创新》[J]//《音乐论丛》:第8期

[2] 陈旭.《中国钢琴音乐的创作及其启示》[J]//《音乐研究》:2001年第12期

出，也有些作品是在作曲家选择了一段单旋律之后，进行发展或变奏而来的。这里包括五声、六声、七声调式，还有在原有调式的基础上加工的情况，同时还包括同宫系统的转调或离调。

贺绿汀的《牧童短笛》中的旋律就是典型的五声调式，G 徵调式。虽然是作者独创的，但是具有十分典型的中国民间音乐特点。两条优美的旋律线同时进行，均有中国民间音乐风格，是一首难得的独创曲（谱例 5）。

谱例 5

贺绿汀《牧童短笛》

Commode

汪立三的《兰花花》（谱例 6）是根据民歌进行改变创作的，在开始的部分运用了原始民歌作为旋律，是典型的五声旋律，D 羽调式。

谱例 6

汪立三的《兰花花》

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

汪立三改编 (1953年)

王建中的《百鸟朝凤》(谱例7)整首乐曲的旋律都是围绕着一个徵音E展开,从E开始,结束到E上,这也是作品的绝妙所在。

谱例7

王建中的《百鸟朝凤》



还有蒋祖馨的《庙会》中的五首小曲,都是运用中国传统音阶调式进行创作。《彩云追月》的旋律为A宫调式,加入的变宫音#G;丁善德《快乐的节日》中的《跳绳》,也是典型的五声调式(C宫和G宫调式);黄虎威的《巴蜀之画》是根据四川民歌主题创作的音画式抒情诗,其中《晨歌》用了C宫羽调式,具有浓郁的四川民歌特点。

(2)取材于少数民族风格旋律的作品。这类作品选材于少数民族音乐,具有少数民族音乐旋律的特点。在节奏、调式上具有典型性,很容易听辨出属于哪个民族的音乐,具有明确的少数民族风格。

如具有新疆少数民族特点的音乐有:丁善德的《第一新疆舞曲》、《第二新疆舞曲》,运用了新疆少数民族特有的音调旋律写成;郭志鸿的《新疆舞曲》,采用维吾尔族音乐素材写成。

桑桐的《内蒙民歌主题小曲》,突出了内蒙古地区旋律特点。其中《草原情歌》属于降B宫系统降B羽调式的五声调式,充分表现了蒙古民歌风格。

黄虎威的《巴蜀之画》的第六首《阿坝夜会》,是以藏族民歌旋律为主题。《阿坝夜会》采用五声的F宫调式,伴奏为空洞跳跃的五度音程,音响效果模仿中国民族的打击乐器,展现出乐曲的藏民族风采。

(3)运用现代技法创作的旋律。这些乐曲在旋律创作上是和现代作曲法相关的,如无调性、序列音乐或是多调性音乐。这种旋律给人的感觉是新鲜的、另类的,因此有的人

排斥,有的人追求。这种音乐真正能否继续发展和存在,是要通过时间来检验。我国传统的民族音乐固然是好,但是在创作中我们不能总是沿着已有的民族化去创作。因为中国民族化的内涵是广泛而深远的,所涵盖的内容也是丰富的。我们在创作中要本着继承和发展的理念,是可以对运用现代技法进行民族性的新的探索与尝试。

如陈怡的《多耶》就是运用了民族音乐素材,经过现代无调性的手法进行创作。《多耶》突出表现了少数民族中巫师在祭祀过程中的神秘色彩。其中无调性的运用,更为明显的给人带来了祭祀的感觉。

彭志敏《风景系列》旋律的节奏组织是按“菲波拉契数列”的规律写成。还有自成体系的赵晓生的《太极》中的旋律,是建立在《周易》中的六十四卦逻辑关系系统基础上来建立的新的音高组织关系。

2、“线性”到“多声”

中国音乐典型特征之一就是“线性”旋律。音乐理论艺术家李西安在《中国民族音乐美学三题》一文中着重谈到中国特有的“线性艺术”,“体现在音乐中就是旋律,是纵观几千年音乐史、主宰一切的旋律艺术”。形成中国音乐线性思维是由于中国长期的独特的音乐文化传统和审美心理所决定的。“线”的艺术也是中国美学特征的重要方面。纵观中国艺术,无论是建筑、绘画、书法,还是音乐、戏曲、舞蹈,都十分重视线条美。这些艺术门类用不同的艺术手段、表达方式,在追求着一种共同的精神——体现曲折盘旋、飘逸流丽的“线的韵律”。“汉文化圈中的单声思维及其耳濡目染的文化传统,使生活期间的文化人在接受多声思维时,受到的单线条心理定势的强烈干扰。”^[1]所以中国音乐也同样是以“线性”为主要表现手段,以单声思维为主,强调音乐横向的流动与变化,讲究线条的流畅和结构的连贯。

与西方音乐相比较,西方音乐是以凝固的和声团块为基础,形成立体的音乐思维。它以动机分裂为旋律展开的原则,所以比较注重音与音之间的逻辑关系,比较严格的遵循规律性,不允许有过多的随意性。而中国音乐的“线性”可以不受音乐均分律动时间的约束,它的音乐“节拍”观念——板眼不一定是建立在强弱周期律动上的,是以音乐的句式、句逗的“意”和“情”为律动,演奏者有主观创造性。

笔者认为中国音乐的单声部还有一个原因,即在中国传统的民族乐器中,能同时演奏几个声部的乐器很少。由于民间音乐的长期发展受到不同地域和人文的影响,大部分艺人

[1] 陈晓芳.《对中国民间多声思维文化背景的几点思考》[J]//《中国音乐学》:2003年第3期

(如唱歌、弹奏乐器)独立性较强,合作创作作品的情况为数不多,所以音乐的产生也就以单声部为主。但是钢琴的演奏性质决定了它不是只演奏一条旋律,所以在中国钢琴作品创作时,必然要考虑到是中国单声部的音乐转化为多声部在钢琴演奏出来,也就使中国线性思维转化为多声思维以后,还能很好的展现中国音乐风格。

如根据中国民族器乐改编的钢琴曲《二泉映月》。《二泉映月》原是二胡单旋律的乐曲,钢琴利用丰富的和声和复调构成的丰满的钢琴织体,对旋律作有力的衬托,以多声的形式表达了作者的思想感情,“那丰富的和声,深情的复调,将单声陈述中言犹未尽的满腹思绪——那种难言的凄苦,对人生深切的感触倾述了出来”^[1]。钢琴改编曲通过多声丰富的织体,使原曲的悲愤之情迸发出来,使之成为交响性、情感起伏更为强烈的作品。

又如古琴改编的钢琴曲《梅花三弄》,改编后的钢琴作品以相当丰富的织体将原曲的精神内涵作了进一步的阐释。引子在旋律基础上使用极低音区的八度装饰音,宽广的音域体现出空旷深邃的意境。主题第一次出现时通过左右手交叉,左手在右手高一个音区里呈现出空五度的和声。高潮部的主题在连续翻滚的琶音和双手交替中闪烁出现,模仿古琴的刮奏,形象的展示了梅花经过严寒的洗礼,依然傲立枝头的姿态。结尾部分乐曲旋律引入小二度装饰音,情绪稍有轻松幽默,表现梅花藐视寒冬的傲态。总之,改编曲《梅花三弄》以“多声手法,变化音的引入不减古曲的格调,反增新趣”^[2]。

由此可见,中国钢琴作品在保持民族风格的的同时,充分发挥钢琴的多声演奏优势。或是运用多声部的写作技法,在单旋律线条的基础上加上丰满的和弦;或是使用复调写法,对旋律进行多声部的处理,利用钢琴宽广的音域和丰富的力度层次,使旋律在各个音域呈现出不同的音色特性,形成了丰满的织体。在线性思维与多声思维的处理上,中国作曲家进行了探索和尝试,为中国钢琴作品的创作提供了宝贵的经验。

(二) 和声

如果说旋律是关于音乐材料的横向进行、贯穿的话,和声则是关于各个声部纵向结合、立体架构的学科。音乐作品中,和声的选择与运用直接影响着作品的艺术表现力与内容的深度,也直接决定着作品的风格和流派。^[3]在中国钢琴作品中,作曲家综合运用了传统的

[1] 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年第3期

[2] 《中国音乐词典》[M].人民音乐出版社:1992年第一版

[3] 唐纯.《键盘上的“丝竹韵”——模仿民族乐器风格的中国钢琴曲之审美诠释与演奏初探》[C].硕士学位论文.中国音乐学院

功能和声和民族的色彩和声——二度叠置、三度和弦、四五度叠置和声，通过精巧的构思和创作，充分利用西洋键盘乐曲模拟民族乐器的音色、音响，使其具有浓郁的民族风格特征。

中国传统音乐是以五声调式为主，而西洋的和声体系是比较系统的大小调式。在西方作曲理论中，和声运用的基本形式是三度叠置和弦，音响丰满、形态丰富、手法规则，是一种建立在调性逻辑基础上的“功能性”和声。但是这种三度叠置的方式对于中国传统的五声调式旋律和弦是矛盾的：



因为三音的有无对和声的丰满性有很大的影响，为了回避这种矛盾，我国作曲家根据五声调式的“润饰性”旋律特点，在保持原有流畅的声部进行条件下，结合西方和声手法（如附加音、省略音或嵌入音等），可以是二度、四度、空四度、六度和七度的和声，根据乐曲需要灵活运用。由于重视乐曲内容的需要，这种和声更重于色彩性，因而既“强化民族风格，增加和声色彩性及感情上凝重浓郁、深沉”，又“依靠和声功能在动力上的倾向性、紧张度，来补充五声音阶曲调中可能相对缺乏的潜在和声机能作用。”^[1]

在中国钢琴作品中，和声的结构和进行有以下几种方式：

1、二度和弦的运用

以大、小二度音程为基础而形成的，既可是单独的二度音程，也可以是有二度音程叠置而成的各种形式。

如丁善德的《晓风之舞》在开头部分作者在右手部分运用了大二度的和声效果来表现活跃的气氛（谱例8）。

谱例8

丁善德《晓风之舞》

[1] 陈旭.《中国钢琴音乐的创作及其启示》[M]//《音乐研究》:2001年12月第4期



储望华在《翻身的日子》里较多的运用了这样的和声进行（谱例9）。

谱例 9

储望华《翻身的日子》



王建中的《百鸟朝凤》中运用小二度的和声音程来模仿鸟的鸣叫（谱例10）。

谱例 10

王建中《百鸟朝凤》



这类作品还有丁善德的《第一新疆舞曲》，运用小二度的伴奏和声，来模仿新疆手鼓的音响效果。谭盾的《看戏》中的二度音程，来表现看戏时热闹的场所。

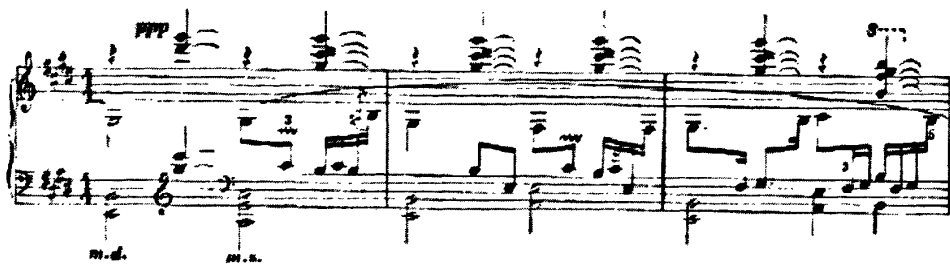
2、三度和弦的和声进行

三度和弦是西方和声传统的基本构成原则，在同民族五声调式和声结合时，通过一定程度的变化与创新，来表达特定的音乐情感。

采用的变化方法有：省略三音的和弦，如《二泉映月》的尾声（谱例 11），左手采用了省略三音的空五度和弦对应右手的四五度叠置和弦，对音乐的发展起到了烘托作用：

谱例 11

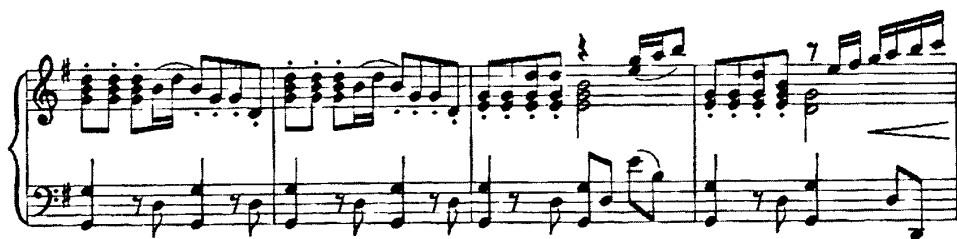
储望华《二泉映月》



杜鸣心在《快乐的女战士》中，表现人物的革命气质时也运用了三和弦的和声手法（谱例 12）。

谱例 12

杜鸣心《快乐的女战士》



黎英海钢琴作品中，大量运用了三度叠置和弦。他主张以三度叠置和弦为主，以三度叠置的方式作为和弦构成的基本原则是人类自然规律的结果。^[1] 如他的作品《飞向美丽的哈瓦那》（谱例 13）。

谱例 13

黎英海《飞向美丽的哈瓦那》



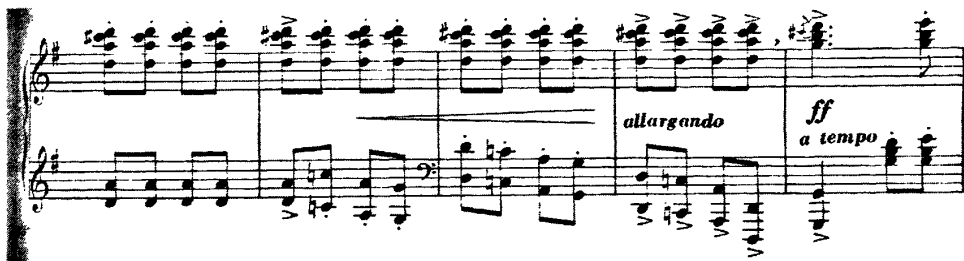
还有加入色彩润饰作品很强的增添附件音的和弦。此类和弦由大三和弦与其根音（或

[1] 黎英海.《汉族调式及其和声》[M].上海文艺出版社:1959年版:第91页

宫音)上的大六度结合而成,特点是既有大三和弦明朗、稳定,又有根音与上方五、六度形成的大二度音结合所产生的民族风味。如储望华的《翻身的日子》中(谱例 14):

谱例 14

储望华《翻身的日子》

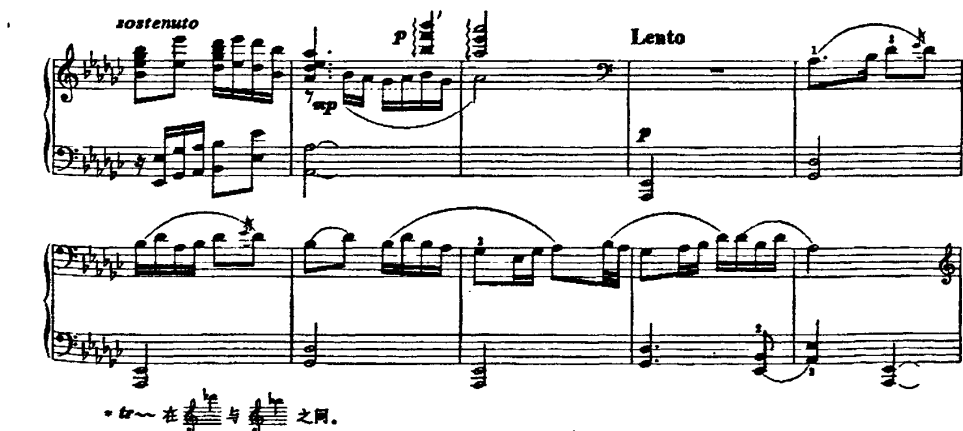


3、四、五度结构的和弦

以四、五度和声音程为基础而形成的和弦形式。这类和声进行在演奏中给人以空旷的听觉效果,与传统的中国五声调式相符合,有种古香古色的感觉,犹如中国传统的山水画或古诗一般,把人带入一种缥缈的、漫无边际的意境中。如黎英海的《夕阳箫鼓》中就大量运用的这类和弦,给人优美和谐,耐人寻味的感觉(谱例 15)。

谱例 15

黎英海《夕阳箫鼓》



王建中的《梅花三弄》中为了模仿古曲的演奏特点(谱例 16-1, 谱例 16-2),大量使用平行四度的和声进行,给人以清亮透明的感觉,表现梅花的高洁,也表现出中国古曲的意境和韵味。

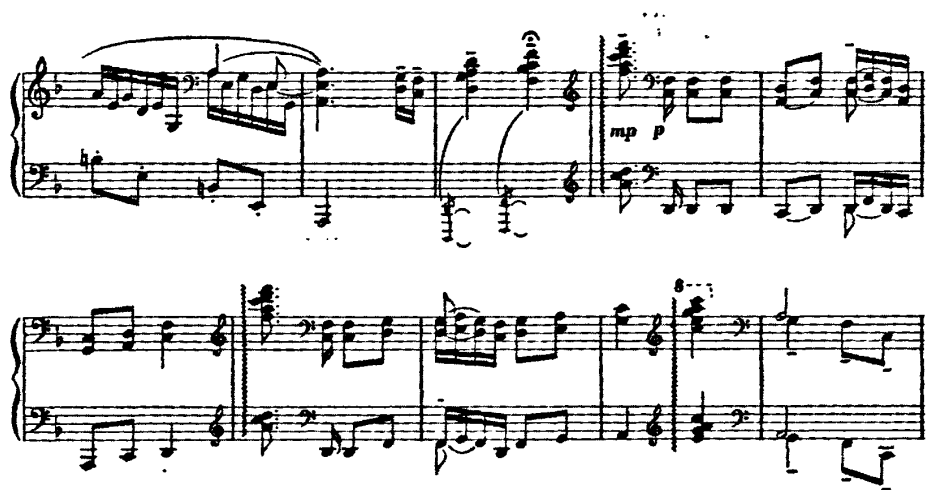
谱例 16-1

王建中《梅花三弄》



谱例 16-2

王建中《梅花三弄》



瞿维创作的《花鼓》在开头模仿锣鼓的部分（谱例 17），和声使用不仅仅是四、五度，还有二度的结合。将这两种和弦相结合，产生音响碰撞的效果，来表现锣鼓敲打，热烈欢腾的场面。

谱例 17

瞿维《花鼓》



4、多种和声的灵活结合运用

在作品写作中，根据和声自身的特点可以看出，和声的写作是相对灵活多变的，作曲家可以在创作中根据旋律、情绪、风格的需要来组织和声，可以把各种不同的和声组合在一起运用。

如《涛声》中的和声应用很丰富,复杂多变。其中运用了多重调式的和声,二度、三度、四五度和弦叠置,表现辉煌庄严、钟鼓齐鸣的典礼场面。

汪立三的《兰花花》在中段的写作中(谱例 18),为了丰富乐曲的艺术效果,用了大量的变和弦,造成不协和的音响效果,来表现事物的矛盾冲突。

谱例 18

汪立三《兰花花》



因为和声自身特性决定了它运用起来是灵活和多变性,也无法用一个很客观的角度来进行评析。但终归一点,中国钢琴作品中运用的合理的、能表现出中国风格和民族性特点的、符合人听觉的、具有民族特色的和声都是可以探讨、学习和尝试运用在中国钢琴作品的创作中。

(三) 复调

在中国钢琴作品的创作中,作品中出现复调对位的写作方法为数不少。复调音乐的特点是由几个并行不悖的线条构成,一般不分主次,即使有突出,也仍应保持几个声部的独立进行。主调音乐是由旋律与和声背景构成,尽管其中也常有对位线条,却仍有主从关系。^[1]与主调音乐相比,复调音乐的特点是间断性。中国传统音乐基本的特点是以单旋律主调音乐为主,但是也有复调因素存在。

但是,我国现在的复调创作思维并不是由传统民族音乐中的复调因素发展来的,而是对西方作曲理论的借鉴。中国作曲家在探索 and 实践中,将中国传统音乐的复调因素与西洋复调创作技法相结合。

复调在理论上可以分为三种类型:支声复调、模仿复调和对比复调。

1、支声复调

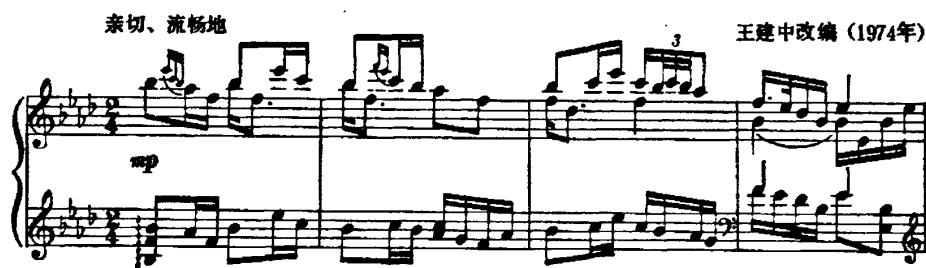
[1] 赵晓生,《钢琴演奏之道》[M],世界图书出版社:1999年版:第148页

在支声手法中，所有的声部要表达同一音乐形象，同时演奏同一旋律的不同变体，而这些变体就是从主要的主题或旋律中分支出来的，因此被称做支声复调。运用这种创作手法的中国钢琴作品有很多。

如王建中改编的陕北民歌《绣金匾》。《绣金匾》乐曲开始就是复调音乐，两手同时演奏同一主题，右手部分比左手部分加了更多的装饰音，是为了模仿古筝刮奏的效果（谱例 18）。在华彩乐段中，右手作了加花变奏处理，但是音乐一直也没有脱离乐曲的原有主题。这样的写作手法给人以耳目一新的感觉，也将乐曲的发展引入了高潮。

谱例 19

王建中《绣金匾》



他的《百鸟朝凤》两只手几乎是相同的旋律，用来模仿两件乐器同时演奏的效果（谱例 20）。

谱例 20

王建中《百鸟朝凤》



另外，在汪立三的《他山集》中《书法与琴韵》主题的呈示部也运用了支声复调的写作手法。

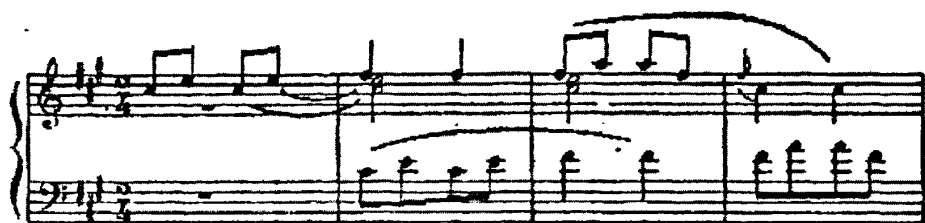
2、模仿复调

模仿复调的声部是旋律相继出现，其中包括精确模仿和不精确模仿。精确模仿也是卡农式模仿。不精确模仿包括节奏模仿、调式模仿、倒影模仿、扩大模仿、缩小模仿、自由模仿等等。

王建中的《跟哥》中，开始五小节的音乐主题分别按声部排列顺序自上而下的以相距一小节的时差作八度模仿（谱例 21）。音乐形象类似二人在追逐、呼应对答，层层递进的运动态势。

谱例 21

王建中《跟哥》



老志诚的《牧童之乐》在作品的主旋律部分（谱例 22），就成功的运用了模仿复调。旋律在两个声部之间交替出现，在这种卡农式的模仿手法中，使乐曲能够不断向前发展，增强旋律的动力感。

谱例 22

老志诚《牧童之乐》



在吴祖强的《水草舞》中段部分（谱例 23），也运用了模仿复调，来表现水草在水深处慢慢上升的过程，逐渐明亮的感觉。

谱例 23

吴祖强《水草舞》



陈培勋的《卖杂货》中段（谱例 24），左右手相继模仿，一唱一和，并用不很快的速度演奏出来，表现出卖货郎生活的艰辛。

谱例 24

陈培勋《卖杂货》



前面提到的丁善德的《第一新疆舞曲》开始部分的排列，也可以当做模仿复调的写作手法来看。

3、对比复调

对比复调就是运用对比的手法来同时表现两个或多个相互独立而又各不相同的音乐形象。这种手法中主要包括节奏的对比、旋律的对比、结构的对比、调式的对比、级进和跳进的对比等等。

我国钢琴史上真正意义的钢琴曲贺绿汀创作的《牧童短笛》，也是我国钢琴史上第一

部运用复调技法的成功作品。这部作品中，既有旋律的对比，又有节奏的对比。在乐曲的进行上具有不间断性的特点，节奏关系式上疏下密或上密下疏的关系，交替轮流休止。还有连音与短音的对比，句逗的起落交相呼应，使两个不同的旋律线条有机的结合起来，是西洋作曲技法在我国钢琴音乐创作中成功的典范（谱例 25）。

谱例 25

贺绿汀《牧童短笛》



如王建中《猜调》中，上方声部为跳跃的旋律线，而伴奏声部却是固定音型的持续，形成鲜明的对比（谱例 26）。

谱例 26

王建中《猜调》



李忠勇的《嬉戏》运用的是旋律对比（谱例 27）。在乐曲旋律的进行方向上是对比的，一个声部上行，一个声部下行。

谱例 27

李忠勇《嬉戏》



还有储望华的《箏箫吟》两手之间分别模仿箏与箫的演奏，形成音色上的对比。在钢琴协奏曲《黄河》中，钢琴与乐队形成对比，钢琴演奏《黄河颂》的主题，乐队演奏《义勇军进行曲》的主题，形成音调的对比等等。

复调技法在中国钢琴作品中的应用时间还不是很长，但是却是多见的。在现代钢琴创作中，又出现了许多新的思维和构想。可见，复调技法在我国钢琴作品创作中日趋成熟，这不是对西方传统对位、复调理论的生硬模仿，而是结合我国传统音乐自身特点的创作实践。

（四）曲式结构

曲式结构在西方已经形成了一套逻辑严密的原则，它在结构方式上严格遵循均衡、统一的整体原则，要求乐曲在调性布局和主题发展必须从全局的角度互相牵制。在西方的这种传统理性思维指导下，形成了一系列西方曲式结构，如：单三部曲式、复三部曲式、变奏曲式、奏鸣曲式、回旋曲式、套曲曲式等等。而中国的传统音乐的曲式原则不同于西方，强调的是感性思维。中国传统音乐曲式在结构与内容的表现之间，不限于某一种固定的格

式，往往给人以“散”的感觉。音乐的结构也是根据情感和内容的需要而灵活、自由、多变。由于中国传统音乐主要是以旋律线条为发展基础，所以中国的曲式结构就要由旋律的发展而决定，而不是从整体入手。这就是中西方曲式结构的差异。

音乐理论家将中国民族音乐的曲式结构归纳为以下七种类型：一段体，二段体，多段体，变奏体，回旋体，联曲体，板腔体，综合体。^[1]一段体，二段体以及多段体均是篇幅较小的结构形式，它们即可成为单独的音乐结构，又是构成其他大型曲式的基础结构。变奏体是中国民族曲式中最重要的类型之一，根据自身变奏手法的不同，又可分为多种变奏形式。回旋体式同段落与不同段落交替出现两次以上所构成的回旋性结构，类似于回旋曲式。板腔体是根据曲调的模式特点在相同或不同的板式、调式、调性上发展、演变的完整结构，广泛运用于戏曲音乐，有些曲艺音乐也具有板腔体的因素。综合体是同一乐曲中包含两种或两种以上结构原则的综合性结构，如《十面埋伏》以多段结构为主，局部综合了变奏原则。

中国钢琴音乐在创作中，灵活的将各种形式的曲式结构运用到了作品中，创作出了很多优秀的作品。如变奏体中的优秀代表作品《二泉映月》、《夕阳箫鼓》。这两首乐曲有很多变奏部分在主题出现后作了展衍性的变奏，是变奏曲中典型的范例。

再如古曲《梅花三弄》。在古曲中三弄就是指三个变化，包括高声弄、低声弄、游弄，是在同一曲调上的不同变奏。改编后的钢琴曲，继续沿用了传统的多段体结构，主体做了多次的变奏发展，速度上的安排是由慢到快的，由序曲、主题、变奏和结尾构成，使音乐的发展更具有哲理性。

汪立三的《兰花花》在结构上也体现了中西结合的特点，也是多段体的结构，但是其中插入段又具有西洋的特征，给人以更多的新意。

在现代的创作中，曲式结构更是灵活，很多作曲家根据不同的需要来安排自己的作品结构。如彭志敏的《风景系列》运用的是“数控作曲法”创作的；赵晓生的《太极》是运用《易经》阴阳排列结构写成的。

近年来，逐渐有很多作曲家开始尝试用各种西方特有的曲式形式来创作带有中国自身特色的钢琴作品，如赋格曲、创意曲、谐谑曲等。

[1] 《中国大百科全书 音乐舞蹈》[M]. 中国大百科全书出版社:1989年4月第1版

三、民族性特点

中国钢琴作品之所以能够屹立于世的原因之一就是具有中国特有的民族性。民族的才是世界的，因此，只有具有不同于其他民族的本民族自身特点的音乐，是作品经得起时间的考验的重要因素之一。

（一）节奏

在音乐中，除了音符以外，节奏是决定一首乐曲的基本性格的重要因素。中国钢琴作品如果想体现中国风格，节奏就是最好的手段。如果乐曲的旋律是皮肉，和声是血液，那么节奏犹如骨骼一般。节奏在音乐中起到了重要的灵魂作用。中国音乐是否具有民族化的特点，节奏的写作就成了至关重要的部分。

在世界上有很多民族，如果要区分不同民族之间的音乐，那节奏就是一个重要因素。在我国这个有丰富民族的国家中，不同民族之间的音乐也有区别。如汉民族，传统的节奏就是锣鼓节奏，常见的中国传统大鼓的演奏中的节奏大部分都是中国传统的音乐节奏。赵晓生在他的《中国钢琴语境》“节奏”一节中，将中国钢琴音乐的节奏分类如下：

1、锣鼓节奏 中国民族民间音乐中锣鼓节奏是十分丰富发达的，这自然成为体现中国钢琴音乐中民族特征的一个重要着眼点。^[1]

（1）常规节奏

最常见的锣鼓节奏

× × × × × | × × × |

连续切分的节奏，如

× × × × × × | × × × × × × | × × × × × × × × × | × — |

还可以将这两种节奏的切分和正拍混合，交替组合，形成新的“鼓点”。

（2）十番锣鼓

其中一个典型的“递减”式节奏模式。

> > > > >
× × × × | × × × × | × × × × | × × × × | × × × × |

（3）“1—4—7”锣鼓节奏

类似“爵士”节奏的中国“1—4—7”节奏模式是另一种常见的锣鼓点子。

[1] 赵晓生.《中国钢琴语境》[M].上海音乐出版社:2006年版:第142页

2、复合节奏 将两种不同节奏模式进行复合,形成节奏错位,从而产生更复杂的节奏形态和更有趣的节奏效果,是中国钢琴音乐中常见的节奏形态。^[1]

3、设计节奏 根据以上节奏原则,作曲家常采用民间音乐中某些节奏要素,自行设计,以变形、扩张、复杂化等手段,产生具有自身特点的节奏模式。^[2]

4、变量节奏^[3] 指乐曲中有一定伸缩性的节奏。

在中国钢琴作品的写作中,很多作曲家就运用了这些节奏创作了具有民族特色节奏特点的乐曲。

如:瞿维《花鼓》开头的节奏就是模仿常用锣鼓的节奏写成,具有典型性(谱例 28)。

谱例 28

瞿维《花鼓》



贺绿汀的《牧童短笛》在中段的节奏部分用了踩板的节奏(谱例 29)。

谱例 29

贺绿汀《牧童短笛》

[1] 赵晓生,《中国钢琴语境》[M],上海音乐出版社;2006年版:第145页

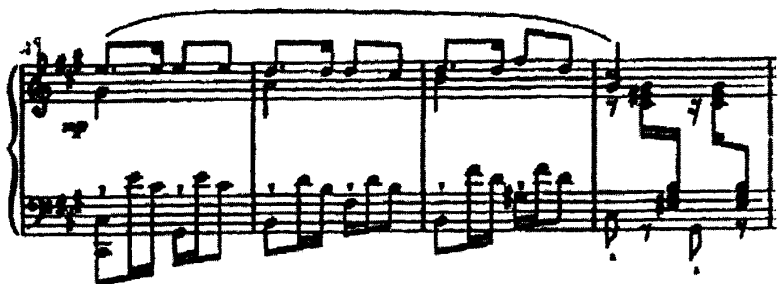
[2] 赵晓生,《中国钢琴语境》[M],上海音乐出版社;2006年版:第147页

[3] 赵晓生,《中国钢琴语境》[M],上海音乐出版社;2006年版:第116页

除此之外，在具有少数民族风格的中国钢琴作品中，节奏特征也是十分明显的，如孙以强的《春舞》，就用了典型的维吾尔族切分节奏；储望华的《新疆随想曲》中运用了少数民族打击乐的节奏（谱例 30）。

谱例 30

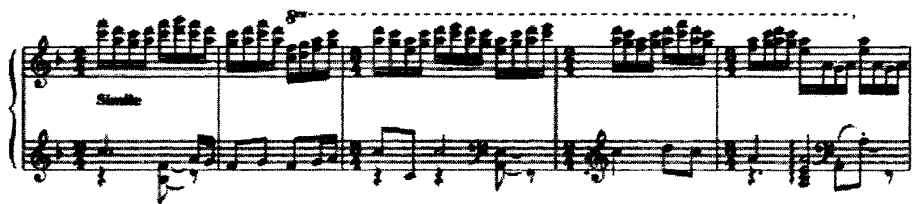
储望华《新疆随想曲》



这些节奏的运用在乐曲中并不是单一的，有的乐曲的节奏是多样、复杂的，并不断丰富化。如王建中《梅花三弄》中，四二拍、四三拍，交替变化，有时候甚至一小节就更换一次（谱例 31）。

谱例 31

王建中《梅花三弄》



在中国钢琴作品中，还有很多散拍子的运用，表现出来中国传统风格节奏上的自由性。这类节奏在器乐改编曲中使用较多，如《夕阳箫鼓》开始部分和结束部分（谱例 32）。

谱例 32

黎英海《夕阳箫鼓》



总之，无论这些节奏如何运用，最终都是为了能够体现出中国钢琴作品的中国民族特

色。实际上，中国作曲家在他们的钢琴作品中也很好的做了实践。在近些年，作曲家对具有现代民族特色节奏有了更多的研究，探索出了一些有特点的节奏。如具有朝鲜族节奏特点的《长短的组合》，具有侗族节奏特点的《多耶》等等很多作品。

（二）音色

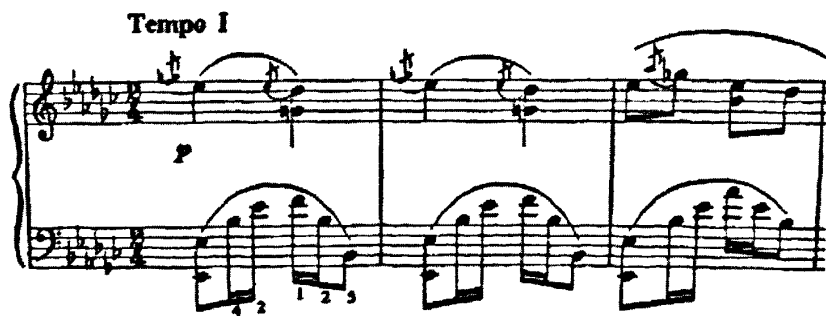
每一件能发出声音的乐器，人们都会对其音色进行评判。决定音色好坏的因素，除了制作乐器的材料以外，就是演奏者的水平和风格。对于钢琴音色的评价也不例外。我们在评价一位钢琴家的水平时，除了对他的技术进行评价外，还要对演奏时所发出的音色是否能吸引和打动听众做出评价。钢琴作为一件模仿性很强的乐器，能发出很多种音色，于是中国作曲家就利用钢琴的这个特性，模仿中国各种传统乐器的声音，来表达中国的音乐风格。在不同的作品需要中，钢琴模仿了不同的中国乐器。

1、吹管乐器 在中国钢琴作品中模仿的吹管乐器有箫、笛、唢呐、笙、芦笙等等。^[1]

《箏箫吟》是储望华早期的作品之一，从标题上就能看出是对箏、箫两种乐器的在钢琴上的表现。在这部作品中，钢琴主要是通过滑音与倚音表现其特点（谱例 33）。

谱例 33

储望华《箏箫吟》



笛子是通过笛膜振动发出声音，吹奏方法丰富多样，有花舌音、踩音、颤音、历音、打音、吐音、滑音等。^[2]如《夕阳箫鼓》中模仿笛子的部分（谱例 34）。

谱例 34

黎英海《夕阳箫鼓》

[1] 赵晓生.《中国钢琴语境》[M].上海音乐出版社:2006年版:第116页

[2] 赵晓生.《中国钢琴语境》[M].上海音乐出版社:2006年版:第116页



唢呐在中国北方地区应用广泛，它的音色极明亮，音量大，强弱幅度大，紧张尖锐，雄厚刚劲。演奏方法有单吐、双吐、滑音、颤音及花舌音等。《百鸟朝凤》全面反映了唢呐的各种演奏方法。

滑音 按滑动的方向分上滑音和下滑音。

谱例 35

王建中《百鸟朝凤》



颤音 按颤动长短分为短颤音与长颤音。

短颤音表现出唢呐十分鲜明的演奏特点，如谱例 36：

谱例 36

王建中《百鸟朝凤》



长颤音震颤时，模仿鸟叫，如谱例 37：

谱例 37

王建中《百鸟朝凤》



花舌音 用舌头快速的颤动奏出，模仿蝉鸣声，如谱例 38：

谱例 38

王建中《百鸟朝凤》



笙是我国唯一能吹奏多声和音的管类乐器，也是汉民族最古老的乐器之一。音色柔润、甜美、均匀，比二胡明亮，比笛子柔和。^[1] 如《百鸟朝凤》中模仿笙的部分（谱例 39）。

谱例 39

王建中《百鸟朝凤》



2、弦乐器 在中国钢琴作品中模仿的弦乐器有板胡、二胡等。如《翻身的日子》中模仿板胡的部分（谱例 40）。

谱例 40

储望华《翻身的日子》



[1] 赵晓生.《中国钢琴语境》[M].上海音乐出版社:2006年版:第123页

3、弹拨乐器是中国民族乐器中种类最多、特点最鲜明、表现手法最丰富的一类。^[1] 有箏、琵琶、月琴、扬琴、古琴等。如《箏萧吟》中箏的效果（谱例 41）。

谱例 41

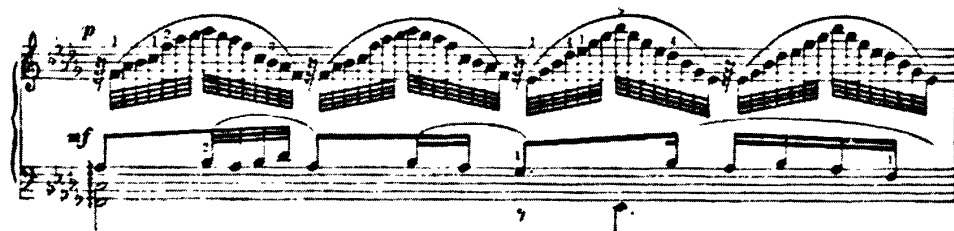
储望华《箏萧吟》



《平湖秋月》中的一串音符，也酷似弹拨乐（谱例 42）。

谱例 42

陈培勋《平湖秋月》

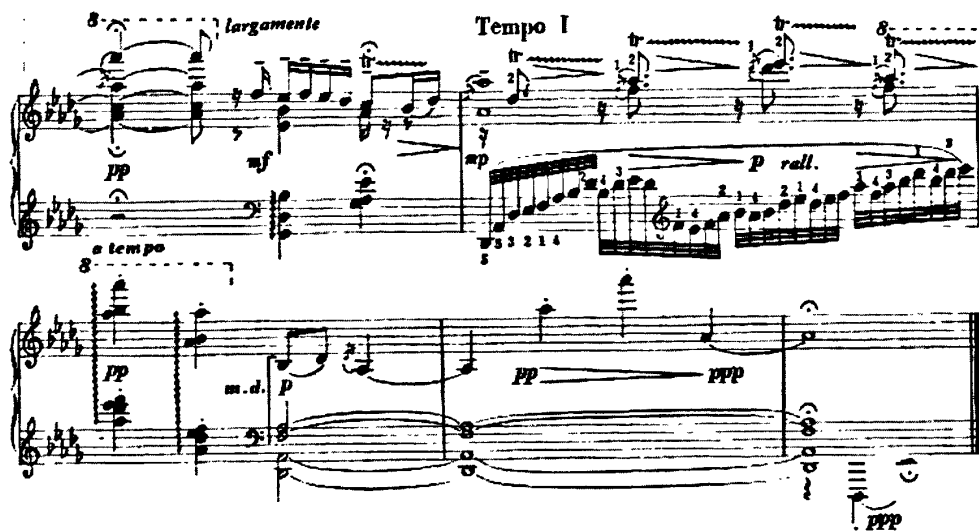


《平湖秋月》尾声的颤音，好像洞箫的低吟，仿佛在耳边萦绕（谱例 43）。

谱例 43

陈培勋《平湖秋月》

[1] 赵晓生.《中国钢琴语境》[M].上海音乐出版社:2006年版:第128页



从以上中国钢琴作品中所模仿的中国各种乐器的音色看，钢琴的模仿性在中国钢琴作品中的运用足以表现出中国传统音乐所具有的特征。“中国钢琴音乐作品中对各种民族乐器的模仿使得这件西洋乐器更加中国化”^[1]，中国作曲家在钢琴通过模仿中国传统乐器上作了很多探索和实践，并取得了很好的效果，体现了民族乐器和民族语言，使中国风格在钢琴上很好的体现出来。

（三）装饰

装饰在钢琴中始终是一个重要的创作手段。从巴赫在古钢琴上精细的装饰音，莫扎特装饰音的灵巧，肖邦装饰音的委婉，贝多芬装饰的直率，它们都是旋律中一个不可或缺的组成部分。这些“小”音符都有其自身的存在意义。

中国钢琴音乐的装饰音有波音、倚音、颤音、波音等等，通过这些装饰音的运用，使中国民族风格得以充分的展现。

1、倚音 这种形式在钢琴对民间音乐因素表现中运用是相当广泛的，如黎英海的《阳关三叠》中的倚音（谱例 44）。

谱例 44

黎英海《阳关三叠》

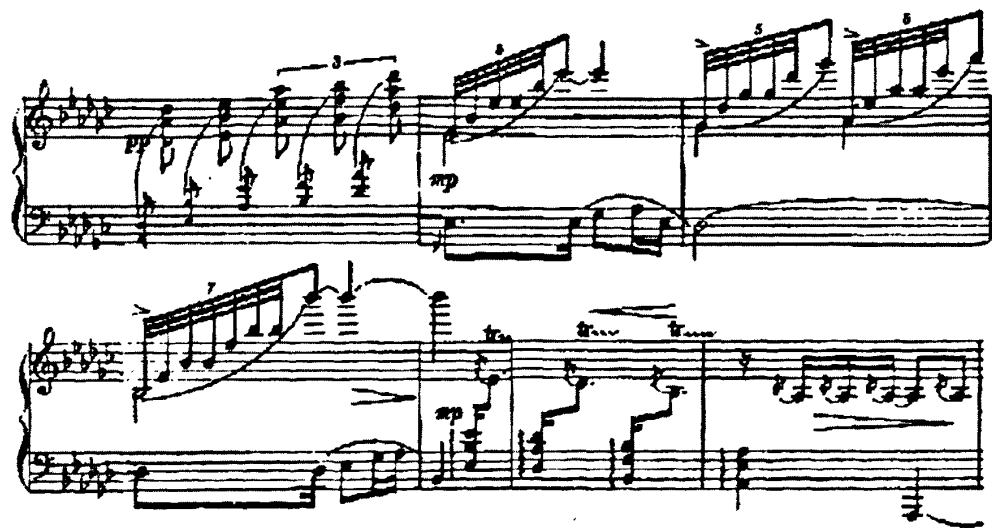
[1] 金鸽平.《试论中国钢琴音乐作品的鉴赏》[J]//《艺术百家》:2005 年第 2 期



《夕阳箫鼓》中的复倚音把琵琶的扫弦效果模仿的惟妙惟肖（谱例 45）。

谱例 45

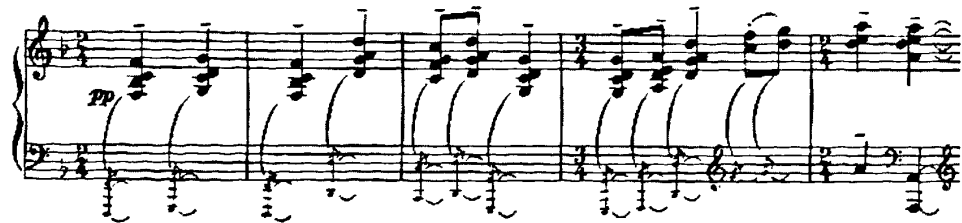
黎英海《夕阳箫鼓》



《梅花三弄》引子的旋律，在低音区用带八度的小装饰音的手法，模仿古琴的“散音”，营造深沉、儒雅的气氛（谱例 46）。

谱例 46

王建中《梅花三弄》

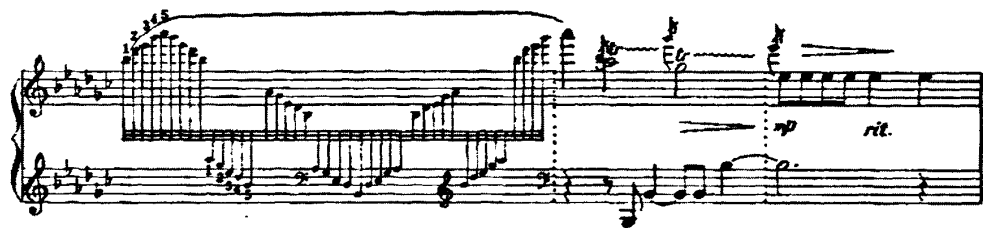


2、颤音 也是一种极富有表现力的装饰音，在古曲改编在中国钢琴作品中也是屡见不鲜的。

黎英海《夕阳箫鼓》中颤音的使用，使人眼前呈现出夕阳余晖照在江面上的景象（谱例 47-1，谱例 47-2）。

谱例 47-1

黎英海《夕阳箫鼓》



谱例 47-2

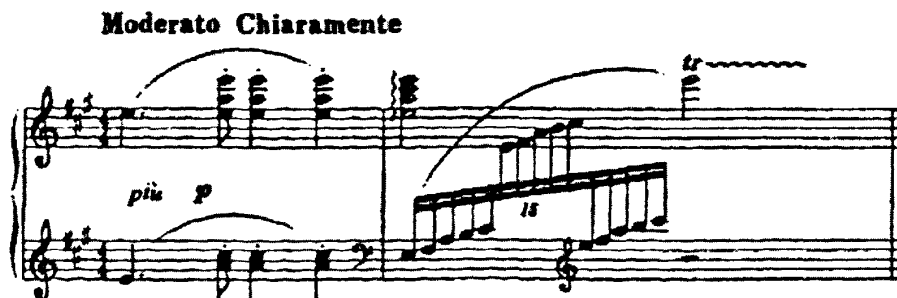
黎英海《夕阳箫鼓》



《彩云追月》中，和声纯朴、织体华美。双手交替演奏琶音以后，引出清亮的高音区的颤音，犹如古筝刮奏的效果（谱例 48）。

谱例 48

任光《彩云追月》



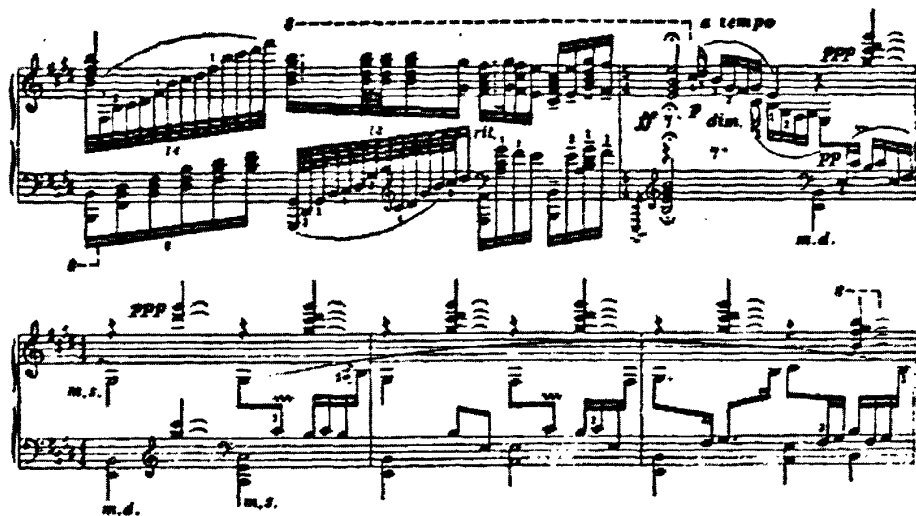
3、波音 在西方和中国钢琴作品中的波音演奏是不同的，西方音乐中的波音要求迅

速弹奏，而中国钢琴作品中的波音是根据创作特点进行不同的处理。

《二泉映月》尾声中三处波音的处理，应模仿二胡滑音的演奏（谱例 49）。

谱例 49

储望华《二泉映月》



由此可见，每一首中国钢琴作品中使用的装饰音都各具特色，这些装饰音的演奏也是不尽相同的。因此演奏者在演奏的时候，要依据乐曲的具体内容、所表达的原曲的音乐形象、传统乐器的特点等，理解和处理演奏和表现乐曲。

第四章 中国钢琴作品的审美及创作意义

中国钢琴作品因具有其自身独特的特点而屹立于世,我们应当以何种角度和方式来欣赏中国钢琴音乐,它的欣赏方式与西方音乐有什么不同,存在哪些差别,是在中国钢琴作品的审美中值得思考的问题。中国钢琴作品从创作到现在也有近百年的时间,在这段时间里,对中国传统文化的传播起到了一定的作用,使中国钢琴艺术走向世界也有一定的贡献,所以它的存在有很重要的意义。

一、中国钢琴作品的审美

(一)中华民族传统审美观念中的音乐审美特点

中华民族文化艺术传统的渊源可以追溯到儒家、道家两个主要派别的美学追求。儒家崇尚尽善尽美、中和之美,追求美与道德观念的统一,真、善、美的统一,认为高尚的情操、善良的情感、真情的流露才是美的。道家崇尚自然之美,认为美在自然中。儒家和道家的经典和教义有所不同,但是在音乐中我们可以找到他们的相同之处是对美与艺术的追求,对人生哲理的感悟,人与自然的和谐,人与人之间的和谐,如古曲《夕阳箫鼓》。该曲全曲围绕着“春江”“花”“月”“夜”等美景,利用中国传统的旋律写法,通过对主题的多次变奏,使乐曲呈现出田园诗般的意境,既有对大自然的赞美和热爱,也有对人生的哲理和感悟,不愧是一副难得的山水长卷,一曲民族音乐的经典。在聆听过程中令人心旷神怡,美不胜收。作曲家在接受采访时说:“我是从音乐本身来构思这首钢琴曲的,从总的形象上考虑表现祖国的大好河山美丽如花的风景,表现对生活的热爱之情,原曲中比较忧伤的曲调我也处理得较为明亮,音乐的情绪是积极的。”^[1]曾有人把《夕阳箫鼓》称作富有东方情调的夜曲,可与舒伯特优雅的小夜曲相媲美。李西安曾这样评价这首乐曲:“这首乐曲不仅是运用中国传统作曲手法的有趣尝试,也力图体现中国传统的美学思想。”

(二)中国钢琴作品的审美特征

中国钢琴作品在审美特征上具有双重性,一方面它是音乐专业领域的一个重要组成部

[1] 苏渊深.《探索中华之乐,求民族之风——黎英海先生访谈录》[J]//《钢琴艺术》:1999年第一期

分；另一方面又使钢琴逐渐普及，让更多非专业的人开始认识、学习、了解钢琴。这就要求我们作曲家在创作上要考虑全面。

1、作品的理论和技术

一部优秀的作品都必须要有深厚的技术理论相依托。因为倘若没有坚固的理论基础做后盾，作品是不可能长期流传的。因此就要求作者要有深厚的理论功底，能够从专业的角度进行创作。所以中国钢琴音乐的创作既要在借鉴西洋和传统音乐理论基础之上，又应当和现代作曲理论技法相结合来进行创作，创作出有中国特点的中国钢琴音乐。

2、作品的通俗性

任何音乐作品的创作目的都是用来欣赏的。因此要评价一部作品，除了从一度、二度创作来看以外，还有就是看它是否能被广大的人民群众所接受。一部再完美、逻辑性、理论性再强的音乐作品如果失去群众基础，也就不能被称为好作品。中国钢琴音乐作品也是一样，由于越来越多的人熟悉、欣赏钢琴作品，因此钢琴作品的审美特征就必须符合广大的人民群众，即审美群体，否则就不可能得到长期的发展。

中国钢琴作品的创作不能只是一味的追求新、奇、特，这样是不容易被广大人民所接受的，就难以在社会流传。另外，还要兼顾教育方面，加强钢琴的教学发展，创作的作品也要有利于教学方面的运用，从而提高人们的审美文化，审美需求。从这些方面来发展我国的钢琴事业，使中国钢琴音乐能真正的达到“雅俗共赏”。

二、 中国钢琴作品创作意义

中国钢琴作品的创作有重要的意义，笔者认为主要表现在社会因素、人民需求、艺术发展和文化传播四个方面。

1、社会因素

随着社会经济的不断发展，素质教育的提高，人们的业余文化生活也丰富起来，因此对美的需求也不断上升，这样就促使了中国音乐艺术的发展，钢琴在中国也越来越多的被群众所接受，越来越多的得到了普及。因此也就需要有更好的本国的优秀钢琴作品来满足我国人民的需要。然而，由于中国钢琴作品创作起步比较晚，因此作品数量并不多，很有限，新作品出现的也比较缓慢，流传起来也不是很快，所以中国钢琴作品创作就变得迫在眉睫。

2、人民需求

在钢琴逐渐普及的过程中，钢琴教学的过程也就成为了提高全民素质的一个重要环节和途径。但是在中国的钢琴教学中，由于中国本民族的审美意识所决定，国人最直接、最容易接受的就是中国自己的钢琴曲了，对学习者的学习兴趣也是很好的促进，对审美欣赏能力的培养也是很好的提高。

3、艺术发展

中国钢琴音乐的创作是中国钢琴艺术发展的基础，没有中国钢琴创作的发展，中国钢琴艺术也就不能继续。因此，它是中国钢琴艺术发展中最具说服力的因素，是中国钢琴艺术发展的必要条件和根本保证。

4、文化传播

了解一个国家的文化，音乐是一个重要的方面。中国钢琴作品可以很好的表现中国传统音乐，所以在学习西洋乐器的同时也可以学习中国传统文化，可以通过演奏中国钢琴作品了解作品风格、意境，可以通过间接的方式，借西方的乐器向西方的人们介绍中国的传统音乐文化，使更多的人了解中国文化。

结 语

越来越多音乐界人士开始重视和研究中国钢琴音乐。虽然中国钢琴音乐创作已经走过了近百年的历史,但是创作的研究有很多还是停留在表面的认知方面,没有具体到真正的创作中,在这个过程中,我们总结了许多的经验和教训。

但是在这个过程中,中国钢琴艺术还是取得了很多骄人的成绩,中国钢琴音乐也创作出了很多有我国民族特色的优秀作品。这些作品不仅在国内流传并得到认可,有的作品在国际上也取得了很好的评价。但是也仍有不少作品由于审美群体的限制,没有很好的流传。所以中国钢琴作品创作大部分在改编曲的工作上,创作曲占了少数。由此看来,中国钢琴作品的创作最好能在基于本国特有的民族特征上进行创作。正如代百生所说的:“50年代审美意识是音乐越有地方色彩越有民族风格特点,实际上是只从外部形态看待民族问题,将民族风格等同于民族形式;60年代初期提出的‘民族化’的审美习惯,指借鉴外来艺术样式和技巧时要赋予它民族特色,使之适应与本民族的审美习惯。这个口号当时成了对音乐创作的政治要求,使民族风格的探索依然停留在形式的层面。”^[1]于是,“摆脱‘民族加和声’的创作思维模式的束缚,大胆探索新技法,创造新的民族风格,已成为此后闯出一条发展中国钢琴音乐创作新路的突破。”^[2]

笔者在以上对中国钢琴作品创作整体特点分析之后,对中国钢琴作品的创作进行了研究。但是限于研究水平、时间有限,因此在许多方面还有缺憾。例如只是把分析的重点放在了大多数较为熟悉的曲目上,对一些鲜为人知的作品研究较少;用其他特殊的创作技法所创作的作品分析内容及对少数民族的音乐涉及的也不是很多;再者对于有代表性的作曲家个人的风格方面的论述也不够全面。希望在今后的研究过程中能够逐步针对这些方面进一步完善。

笔者在写作论文的过程中,秉持着认真、科学、细致的研究态度。但是由于本人才疏学浅,难免对有些问题的研究和看法不够深刻具体、细致全面,把有些优秀的作品和作曲家疏漏在外,必有诸多瑕疵和不成熟之处,敬请各位专家、老师给予指正。

[1] 代百生.《何谓中国钢琴音乐的“中国风格”——从文化的视觉研究中国钢琴音乐》[J]//《中国音乐学》:2005年第三期:第98页

[2] 卞萌.《中国钢琴文化之形成与发展》[M].华乐出版社:1996年8月版:第65页

参 考 文 献

- [1] 卞萌.《中国钢琴文化之形成与发展》[M].华乐出版社;1996 年版
- [2] 吴祖强.《曲式与作品分析》[M].人民音乐出版社;1962 年版
- [3] 梁茂春.《中国当代音乐》[M].广播学院出版社;1993 年版
- [4] 杨儒怀.《音乐的分析与创作》[M].人民音乐出版社;2003 年版
- [5] 袁静芳.《民族器乐》[M].人民音乐出版社;1996 年版
- [6] 童道锦,孙明珠.《钢琴艺术研究(中)》[M].人民音乐出版社;2003 年版
- [7] 修海林,李吉提.《中国音乐的历史与审美》[M].中国人民大学出版社;1999 年版
- [8] 魏廷格.《中国钢琴名曲 30 首》[M].人民音乐出版社;1997 年版
- [9] 赵晓生.《钢琴演奏之道》[M].世界图书出版社;1999 年版
- [10] 汪毓和.《中国近现代音乐家评传》[M].文化艺术出版社;1998 年版
- [11] 黎英海.《汉族调式及其和声》[M].上海音乐出版社;2001 年版
- [12] 吴晓娜,王健.《钢琴音乐教程》[M].武汉测绘大学出版社;1999 年版
- [13] 张前等.《音乐美学基础》[M].人民音乐出版社;1992 年版
- [14] 伍国栋.《民族音乐学概论》[M].人民音乐出版社;1997 年版
- [15] 李民雄.《民族器乐概论》[M].上海音乐出版社;1997 年版
- [16] 李民雄.《传统民族器乐欣赏》[M].人民音乐出版社;1983 年版
- [17] 孙继南.《中外名曲欣赏》[M].山东教育出版社;1987 年版
- [18] 叶纯之.《音乐美学导论》[M].北京大学出版社;1998 年版
- [19] 孙继南,周柱铨.《中国音乐通史》[M].山东教育出版社;1993 年版
- [20] 王安国.《现代和声与中国作品研究》[M].西南师范大学出版社;2004 年版
- [21] 陈秉义.《中国音乐通史概述》[M].西南师范大学出版社;2004 年版
- [22] 袁静芳.《中国传统音乐概论》[M].上海音乐出版社;2000 年版
- [23] 樊祖荫.《中国五声调式和声的理论与方法》[M].上海音乐出版社;2003 年版
- [24] 靳学东.《中国音乐导览》[M].人民音乐出版社;2001 年版
- [25] 居其宏.《20 世纪中国音乐》[M].青岛出版社;1992 年版
- [26] 黎英海.《民族五声调式的多声部写作》[M].上海音乐出版社;2004 年版
- [27] 陶敏霞.《琴音缭绕——中国钢琴作品教学与欣赏》[M].陕西人民出版社;2000 年版

- [28] 江明惇.《中国民族音乐欣赏(修订版)》[M].高等教育出版社:2004年版.
- [29] 李嘉禄.《钢琴表演艺术》[M].人民音乐出版社:1993年版
- [30] 赵晓生.《通向音乐圣殿》[M].上海音乐出版社:2006年版
- [31] 刘正维.《〈夕阳箫鼓〉的特殊曲式与发展手法》[J]//《黄钟》:1994年第3期
- [32] 陈晓芳.《对中国民间多声思维文化背景的几点思考》[J]//《中国音乐学》:2003年第3期
- [33] 魏廷格.《论王建中改编曲》[J]//《中国音乐学》:1999年第2期
- [34] 廖胜京.《中国五声调式同主音横向综合的理论与实践》[J]//《星海音乐学院学报》:2002年第1期
- [35] 陈旭.《中国钢琴音乐的创作及其启示》[J]//《音乐研究》:2001年第12期
- [36] 于立刚.《浅谈钢琴独奏曲〈二泉映月〉的创作手法》[J]//《中国音乐》:2004年第2期
- [37] 储望华.《漫谈钢琴独奏曲〈新疆随想曲〉》[J]//《钢琴艺术》:1999年第1期
- [38] 魏廷格.《论我国钢琴音乐创作》[J]//《中国艺术研究院论文集》:1987年
- [39] 魏廷格.《丁善德钢琴独奏曲的风格特征及创作成就》[J]//《中央音乐学院学报》:1992年第1期
- [40] 代百生.《何谓中国钢琴音乐的“中国风格”——从文化的视觉研究中国钢琴音乐》[J]//《中国音乐学》:2005年第3期
- [41] 杨静.《钢琴曲〈梅花三弄〉演奏之诠释》[J]//《中国音乐》:2004年第4期
- [42] 代百生.《钢琴曲〈夕阳箫鼓〉的演奏艺术》[J]//《黄钟》:1997年增刊
- [43] 但功浦.《钢琴曲〈二泉映月〉的改编及其演奏》[J]//《音乐探索》:1999年第2期
- [44] 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年第1期
- [45] 彭基巨.《钢琴曲〈平湖秋月〉的民族特性及演奏艺术》[J]//《黄钟》:2002年第1期
- [46] 李民雄.《传统民族器乐的旋律发展手法》[J]//《中央音乐学院学报》:1981年第1期
- [47] 周广仁.《钢琴音乐民族化可贵的探索》[J]//《中国音乐》:1982年第1期
- [48] 高厚永.《民族曲式中的变奏原则》[J]//《中央音乐学院学报》:1982年第3期
- [49] 张肖虎.《论〈二泉映月〉的音乐材料和结构》[J]//《中国音乐》:1983年第2期
- [50] 管云.《中国钢琴曲中模拟手法的运用》[J]//《阜阳师范学院学报(社会科学版)》:2006年第2期
- [51] 王秋弘.《谈中国主调钢琴音乐的发展》[J]//《艺术教育》:2006年第5期
- [52] 王培俊.《钢琴艺术民族化刍议》[J]//《艺术百家》:2006年第7期

致 谢

研究生即将毕业，这段时日不长的求学生涯中，使我受益匪浅。学习期间，无论从个人知识、素质，还是科研能力的培养，都有较大的提高。这些对于我来说将受用终生。在这里我要报着一颗感恩的心来感谢天津师范大学艺术学院的领导和石河子大学文学艺术学院的领导给我这次学习的机会，以及对我的关怀和教诲。在各位老师耐心、细致的教育下，在导师人格力量的培养下，我在各方面都得到了提高，仅以言语是不能完全表达我内心对领导及老师的感激之情！

另外我还要感谢我的在职单位对我学习期间的支持和帮助，也感谢和我一起研读的同学对我的关照。

在今后的日子里我会不断努力学习和工作，以取得更好的成绩来回报领导和老师对我的培养，以此来表达我的谢意！