

湖南师范大学

---

硕士学位论文

---

陈培勋粤调主题钢琴曲的艺术特点与演奏探析

---

姓名：陈丽芝

---

申请学位级别：硕士

---

专业：音乐学

---

指导教师：罗艺刚

---

20100501

## 摘 要

新中国成立后，在毛主席“古为今用，洋为中用”、“百花齐放、百家争鸣”的艺术指导方针下，许多具有民族特色的中国钢琴作品不断涌现出来，改编民歌、民族器乐曲成了当时中国钢琴音乐发展的主要形式。虽然较大部分处于对外来创作技巧的学习、模仿阶段，但是，这对于钢琴音乐才刚起步的新中国来说，是开创了使西方钢琴艺术同中国特有的音乐思维结合起来的音乐创作新开端。其中广东籍作曲家陈培勋的《卖杂货》、《思春》、《旱天雷》、《双飞蝴蝶》、《平湖秋月》五首粤调主题的钢琴曲，运用广东音乐题材所作，是民族风格与西方现代作曲技法融合的典范。本文通过对陈培勋先生的这五首钢琴曲从创作背景、创作技巧到演奏分析等方面的探讨，希望能为理解和演奏中国传统改编钢琴曲提供一些参考。

本文包括三个章节：

第一章：创作背景概述。简单的介绍了近代中国钢琴音乐的发展、陈培勋及其钢琴音乐的创造成就以及广东音乐的基本特点。

第二章：五首粤调主题钢琴曲的创作特色。本文主要从曲式、织体、和声以及旋律四个方面分析了五首粤调主题钢琴曲的中西融合的创作特色。

第三章：演奏的民族化特色。从总体分析了中国钢琴音乐的独特性，并从线性旋律的歌唱性演奏、装饰音、节奏以及民族音乐感的培养方面初步探究了这五首钢琴曲的演奏。

关键词：陈培勋， 改编钢琴曲， 民族化， 钢琴演奏

## Abstract

After the founding of new China, in Chairman Mao's "past serve the present, foreign things serve China", "Hundred Flowers、 a hundred schools of thought contend " Art Under the guidelines, many national characteristics of Chinese piano works continue to emerge, adaptation of folk songs, ethnic instrumental music that time, China has become the main form of the development of piano music. While the larger part in the external creative skills and learning, imitation stage, however, this is music for the piano just started a new China, is to create the art of the West with China's unique piano music, thinking music combining new beginning. The Guangdong composer Pei-xun chen's "selling groceries," "Si Chun", "Thunder without Rain", "Flying Butterfly", "Ping Hu Qiu Yue" 5 Guangdong theme tune piano, by the use of Cantonese music theme, this is a national style of composition techniques with modern Western model of integration. This article by Mr. Chen Pei-xun This five piano from creative backgrounds, creative skills and to explore aspects of performance analysis, want to be able to understand and play the piano music of traditional Chinese adaptation to provide some reference.

This article consists of three sections:

Chapter I: An overview of creative backgrounds. A brief introduction of the piano music of modern China's development, Chen Pei-xun and its achievements and the creation of the piano music, the

basic characteristics of Cantonese music.

Chapter II: Five Cantonese theme tune piano creative features. In this paper, from the musical form, texture, harmony, and rhythm analysis of four aspects of the theme tune of the five piano Cantonese Chinese and Western integration of the creative features.

Chapter III: Nationalization performed to explore. From the overall analysis of the unique nature of Chinese piano music, melodic singing from the linear nature of playing, grace, rhythm, and the cultivation of a sense of folk music and has tentatively explores the five piano playing.

**Key Words:** Pei-xun Chen, Adapted piano, Nationalization, Piano

## 湖南师范大学学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：陈丽芝

2010年5月30日

## 湖南师范大学学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，研究生在校攻读学位期间论文工作的知识产权单位属湖南师范大学。同意学校保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权湖南师范大学可以将本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、缩印或扫描等复制手段保存和汇编本学位论文。

本学位论文属于

- 1、保密口，在-----年解密后适用本授权书。
- 2、不保密口。

(请在以上相应方框内打“√”)

作者签名：陈丽芝

日期：2010年5月30日

导师签名：

日期：2010年5月30日

## 1、 创作背景概述

### 1.1 近代中国钢琴音乐的发展

1709年意大利人巴尔托洛梅奥·克利斯托福里制造了世界上第一架钢琴<sup>①</sup>，钢琴由此诞生到经过不断改良和完善，至今已有约三百年的历史。早在明朝时期，从英国传入我国，十九、二十世纪之交，初具一定规模，历经百年，已在中国越来越广泛地普及开来。直至清末民初，中国的钢琴音乐创作开始出现，把悠久的中华音乐文化传统与西方钢琴多声音乐创作技术相融，才产生了真正意义上的“中国钢琴艺术”。“中国钢琴艺术”文化在继承了中国音乐传统的基础上，融会贯通西方作曲技巧，同时在形式、风格上又带着新时代的显著特点，呈现了一种新的发展态势，大致经历了五个不同的历史阶段，具体如下：

第一，萌芽期（二十世纪一、二十年代）。中国钢琴音乐创作发端于清末民初之际。1915年，赵元任的钢琴曲《和平进行曲》发表，这是迄今所见中国人写的最早的钢琴音乐作品。接着是肖友梅留学德国期间创作的《哀悼进行曲》、《小夜曲》（1916年）等。1921年的《音乐杂志》第一期刊出李荣寿的《锯大缸》、第四期刊出赵元任的《偶成》、沈仰田的《钉缸》等。此后，许多的钢琴作品在国内陆续出版。从这些早期的钢琴曲中可以看出，此时的钢琴作品创作虽然较

---

<sup>①</sup>周薇. 西方钢琴艺术史 [M]. 上海: 上海音乐出版社, 2006: 1.

大部分处于对外来创作技巧的学习、模仿和生搬硬套阶段。但是，这对于从来没有创作过钢琴作品的中国人来说，是迈出了中国传统音乐与西方钢琴音乐创作技法相融合的宝贵的第一步，开创了使西方钢琴艺术同中国特有的音乐思维结合起来的音乐创作新开端。

第二，初创期（二十世纪三、四十年代）。中国钢琴音乐在30年代取得了重要的进展，对钢琴音乐的中国风格做出了多种成功的探索，出现了一批较有创造性的作品。第一首完全成熟的中国钢琴曲，是我国著名作曲家、音乐家贺绿汀的成名作《牧童短笛》，标志着中国钢琴音乐创作，进入了一个新的历史时期。1934年，俄罗斯著名作曲家、音乐家切列普宁·亚历山大在中国举行的“征求中国风味的钢琴曲”活动，使中国作曲家有六首钢琴独奏曲脱颖而出：贺绿汀的《牧童短笛》、老志诚的《牧童之乐》、俞便民的《C小调变奏曲》、陈田鹤的《序曲》、江定仙的《摇篮曲》以及贺绿汀的《摇篮曲》。

40年代，丁善德的钢琴音乐在中国钢琴音乐中占有很重要的地位。他的《春之旅》组曲与《E大调奏鸣曲》已在传统创作手法中运用了富有新意的和弦，《序曲》中和弦的运用更加新颖。此外，1946年瞿维的《花鼓》是40年代描写人民新生活的钢琴音乐代表作，以安徽民歌《凤阳花鼓》为第一主题，《茉莉花》为第二主题，民间音乐风格鲜明，是流传较广的解放区作家的钢琴作品<sup>①</sup>。

第三，发展期（新中国成立至文化大革命）。1949年新中国成立至1966年文化大革命开始期间，中国钢琴作品的创作特点主要是广泛

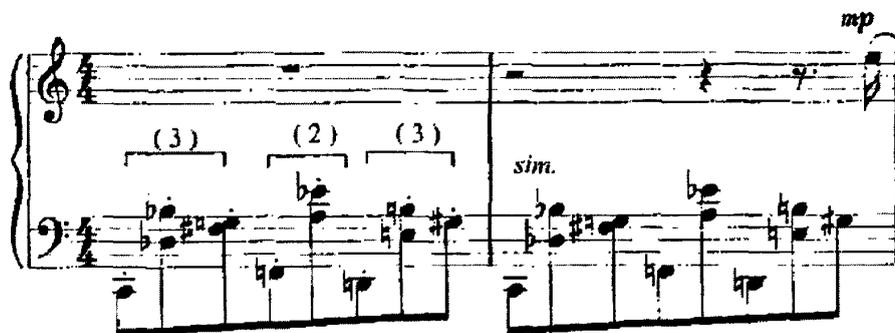
<sup>①</sup>孙继南、周柱栓. 中国音乐通史简编[M]. 山东: 山东教育出版社, 2004: 340-346.

的民族化、群众化探索，作品多贴近人民的生活，描述祖国的大好河山，体现了人民对新生活的热爱和向往。钢琴作品及其它音乐的创作得到了比较兴盛的发展，产生了大量的新作品，主要作品有：丁善德的《新疆舞曲第一号》、《新疆舞曲第二号》；桑桐的《内蒙民歌主题小曲》；陈培勋的《卖杂货》、《早天雷》、《思春》也产自这个时期；瞿维《洪湖赤卫队幻想曲》；朱践耳的《序曲第二号—流水》；蒋祖馨的《庙会组曲》；吴祖强、杜鸣心的《鱼美人选曲6首》等。此外，根据民歌改编的曲目有：储望华创作的《民歌二首情歌、猜调》，汪立三创作的叙事曲《兰花花》，王建中根据陕北民歌创作的《绣金匾》、《翻身道情》等等。

第四，停滞期（十年文化大革命时期）。1966年5月至1976年10月一场持续10年之久的浩劫——“文化大革命”使新生的中国百业皆毁，中国的钢琴音乐创作也基本上处于停滞期。“文革”后期我国的钢琴音乐创作发展在举步维艰的政治环境下找到一条生存之路——以民歌、民间器乐曲为材料的钢琴改编曲。代表作有：王建中改编的《陕北民歌四首》以及在传统唢呐曲的基础上创作的钢琴曲《百鸟朝凤》，黎英海在传统琵琶曲《浔阳夜月》的基础上创作的钢琴曲《夕阳箫鼓》，陈培勋改编的《汉水》，殷承宗改编的《十面埋伏》等。另外也有极少数原创的钢琴作品：如黄安伦的《序曲与舞曲》、田联韬的《塔吉克舞曲》、越晓生的《音乐会练习曲六首》、倪洪进的《钢琴练习曲四首》等。

第五，探索期（文化大革命结束后）。1977年8月党中央正式

宣布“文化大革命”结束。1978年12月，中国共产党的十一届三中全会确立了“改革开放”的政策，给中国的音乐事业带来了新的生机，钢琴音乐作品的创作从此摆脱了改编曲的发展模式，进入全面、多元化发展的时代。西方现代创作技法被大量地介绍、引用、借鉴到中国钢琴作品的创作中，以民歌、民族器乐曲为题材的改编钢琴曲也沿着“文化大革命”期间的道路发展创新。最值得瞩目的是，这个时期各种独具创造性的创作技法不断涌现，不仅开创了我国钢琴音乐民族化的一条崭新的道路，而且丰富了世界钢琴技巧的表现手法，为世界钢琴音乐的发展做出了独具中国特色的贡献。具有代表性的作品主要有：黎英海的《阳关三叠》、王建中的《彩云追月》、陈钢的《梁祝》钢琴协奏曲、汪立三的《他山集》、《三问》、陈怡的《多耶》采用了广西侗族舞蹈的节奏为全曲的节奏基础（如谱例1-1）、赵晓生的《太极》等等。



谱例 1-1

总体来说，近代的中国钢琴音乐创作有以下几个特点：第一，以小型乐曲居多，中型作品多以小曲连缀成组曲，音乐的结构单纯、旋律突出、调性明确，大多有明确的标题、意象鲜明、注重情境的创造，

易于被理解。这时还未出现大型钢琴音乐作品，大多数作品还未使用较复杂化的多声写作技术。第二，中国的钢琴音乐的创作多半是对古典音乐、民间歌曲器乐曲的移植、改编，个性缺乏、原创力薄弱、缺乏深度。说明了中国近代的钢琴音乐创作及演奏还处于初步发展的水平上。

## 1.2 陈培勋及其钢琴音乐的创作成就

### 1.2.1 生平简介

陈培勋，1922年1月出生于香港，祖籍广西合浦，是香港这座融入了大量西方音乐文化的国际大都市哺育了他，为他提供了西方音乐文化的营养。他自幼随叔父陈德光学习钢琴，中学时师从圣约翰大教堂著名管风琴师拉福特(L-Lafford)和史密斯(J-Smith)学习钢琴、管风琴和作曲理论，曾获香港“拔萃男书院”音乐奖学金，并接受正规音乐教育。后入上海国立音乐专科学校师从李维宁先生学习曲式、和声和对位法。

抗日战争爆发后，陈培勋在香港居民组织的战地服务团弹钢琴。香港、广州相继失守后，服务团撤离到曲江，此后在这里成立了广东艺术专科学校。陈培勋的第一部作品，舞剧音乐《宝塔与牌坊》，就是在广东艺专为舞蹈教学弹钢琴时，应吴晓邦先生和梁伦先生之约创作的。1943年，陈培勋到了重庆，在马国亮领导，马思聪、郑志声、林声翕等先后担任指挥的中华交响乐团担任低音提琴乐手。抗日战争胜利后，在谭小麟先生的悉心指导下学习了兴德米特作曲技法；1950年，中央音乐学院在天津成立，陈培勋到音乐学院任教。他担任的第

一门课不是管弦乐配器，而是“军乐配器”。不久后，苏联专家古洛夫和阿拉波夫相继到中央音乐学院教授作曲和配器。这一阶段，他一边学习，一边创作，一边教学，获得了丰硕的教学及创作成果，成为他一生中硕果累累的重要时期。80年代，回香港居住，在香港浸会学院艺术教育系任教。2006年2月在香港逝世<sup>①</sup>。

### 1.2.2 音乐创作特点及代表作

陈培勋以交响乐创作著称，他的作品音乐形象鲜明，内涵丰富而深刻，主题的陈述、展开与结构的张力紧密结合，配器效果色彩绚丽、气势宏伟，显示出深厚的民族底蕴。主要的音乐作品有：小交响曲《迎春》（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》，1982年）、《青年》（1986年）；交响诗《心潮逐浪高》、《从头越》；音画《流水》；幻想序曲《王昭君》、交响乐《我的祖国》、《清明祭》；高胡协奏曲《广东音乐主题》（1983年）；乐队与合唱《儿童节序曲》（与叶惠康合作，1984年）等。其中，《从头越》曾获国庆三十周年创作一等奖，《清明祭》获第一届全国交响作品优秀奖。

交响乐代表作《我的祖国》突出的表现了陈培勋先生对祖国难以割舍的情怀，每一个音符都贯彻着作者坚定不移的爱国主义精神，将对祖国的土地、文化、历史和传统精神的热爱之情表露得淋漓尽致。这部作品由三首交响诗组成，第一乐章《前奏曲“咏

<sup>①</sup> 鲍元恺. 怀念恩师陈培勋[J]. 人民音乐, 2008(2): 54-55.

雪”》、第二乐章《英雄的诗篇“娄山关”》都出色地表现了毛主席诗词《沁园春·雪》、《清平乐·娄山关》中的壮阔情怀。第三乐章《叙事曲“追怀、展望与前进”》则以更加高远的视野和胸怀为祖国追怀历史、展望未来、奋发前进，中间插部的进行曲引用了群众歌曲《在胜利的旗帜下前进》。<sup>①</sup>

陈培勋先生的钢琴创作也都极具浓郁的民族气息和很高的专业水平，代表作有五首根据广东音乐素材创作的钢琴曲《卖杂货》、《思春》、《旱天雷》、《双飞蝴蝶主题变奏曲》以及《平湖秋月》。这些作品既保持了原曲广东音乐的精华，又运用各种创作手法和钢琴特有的音乐语言来表现原曲特有的内涵，并因钢琴本身诸多特性而使音乐有了新的意蕴。陈培勋先生之所以选择广东音乐作为这五首钢琴作品创作的素材来源，原因有两点：其一，出生于香港的陈培勋先生自幼深受广东音乐熏陶，对该乐种耳濡目染、情有独钟。其二，受到当时大环境的影响。20世纪50年代是我国钢琴音乐创作的第一个高峰期，其中以我国民歌、传统器乐曲、传统戏曲等为素材的钢琴改编曲是这一时期钢琴音乐创作的主要形式之一。这个时期具有代表性的作曲家有：丁善德、桑桐、朱践耳、蒋祖馨、杜心民、瞿维、黄虎威、汪立三、吴祖强、刘庄等等。每个作曲家由于个性、创作视角的不同，产生出大量具有各自鲜明个性的钢琴音乐。陈培勋先生的钢琴作品因音乐形象生动、音乐内涵丰富及主题、和声、织体的绚丽，以及结构的精巧而魅力独特。

<sup>①</sup>鲍元恺. 怀念恩师陈培勋[J]. 人民音乐, 2008(2): 54-55.

### 1.3 广东音乐

广东音乐是起源于粤语地区的器乐品种(又称粤乐),清末民初产生并流传于中国南方地区,如珠江三角洲、五邑侨乡、粤西诸地及广西南宁、钦州等粤语地区,后来随着新文化运动而发展壮大。广东音乐涉及的内容广泛,包括粤剧、潮州音乐、小曲及地方性民歌曲艺等等,而现在的“广东音乐”专指丝竹音乐(即小曲)。

从《粤讴》开始至本世纪20年代,可以认为是广东音乐初步成形的重要时期,这个时期重要的启蒙人物有:严老烈、丘鹤俦。严老烈擅长扬琴,主要作品有《早天雷》、《倒垂帘》、《连环扣》、《到春雷》、《归来燕》等,是广东音乐中最早署有作者姓名的作品。其中《早天雷》是由《三宝佛》中的《三级浪》改编而来,《倒垂帘》改编自《和尚思妻》,轻快活跃的《连环扣》改编自《寡妇诉怨》,《到春雷》改编自《到春来》,根据同名小曲改编了《卜算子》、《寄生草》。丘鹤俦(1880—1942),是第一位有据可查的广东音乐启蒙者。二十世纪二十年代,他把当时流行的古曲、小调、佛乐和粤曲等收集、整理,编著出版了广东音乐最早的入门常识和乐谱《弦歌必读》及后来的《琴学新编》、《琴学精华》、《琴弦乐谱》和《国乐新编》等等。极大地促进了广东音乐的普及、传播和研究。早期的广东音乐多是民间流传的集体创作,音符较散,节奏变化也少,但总体风格活泼欢快、旋律流畅优美、音色清脆明亮。

二十世纪的二、三十年代,随着民族经济的发展,加上华侨文化的传播,广东音乐达到了兴盛期,逐渐在国内外许多地区广泛流传。

这个时期出现了如何柳堂、吕文成、易剑泉、尹自重等一大批专业的演奏家、作曲家。代表作品有《赛龙夺锦》、《鸟惊喧》、《步步高》、《平湖秋月》、《鸟投林》等等。

新中国成立后，广东音乐得到了较为完善的搜集、整理，并在和声、配器等方面进行改革更新，出现了大量得优秀作品，如《春郊试马》、《春到田间》、《鱼游春水》、《山乡春早》等等。一百多年来，社会历史、文化艺术的不断变迁，使得广东音乐以清峻活脱、流丽秀美之形态，形成了独特的岭南音乐文化，是世界音乐文化中的一朵奇葩。

传统的广东音乐体裁精悍短小，内容形式通俗易懂，主要表现的是南方都市新兴市民阶层与百姓的日常生活。曲调华美、流畅而活泼，感情真挚亲切地传达了人民的喜、怒、哀、乐。既没有中原古曲那样的悠深旷远和历史苍凉感，也少有深沉的人生喟叹与哲理深思，只是简单贴切的描述人民的生活，旋律自然而生动，以不太强烈的冲突或分裂去摆脱一味调和的氛围，形成曲调的一气呵成而又抑扬顿挫。历经百年，广东音乐不断吸收古今中外、东西南北音乐之优点，形成了内涵丰富、人民喜闻乐见的当代广东音乐。

广东音乐的表演形式有大合奏、吹打乐合奏、小组奏、重奏、各种乐器独奏、领奏等，涉及乐器几十种。由高胡、扬琴和秦琴组成的早期“三件头”，加上洞箫、椰胡的“五件头”的合奏形式，在往后的数十年中始终都被看作最具特色的合奏形式。各类乐器的独奏，技艺不断改进，其中最具广东特色的演奏手法当属“滑指”，“滑

指”又可以分为“小绰”、“大绰”、“小注”、“大注”、“回滑”等几种演奏方式。此外，中西乐器与人声混合演奏演唱的形式也有出现。由此可见广东音乐不拘一格、兼容性强的特点<sup>①</sup>。

---

<sup>①</sup>陶诚. 广东音乐文化研究 [D]. 福建: 福建师范大学, 2003: 66.

## 2、 五首粤调主题钢琴曲的创作特色

### 2.1 创作渊源

新中国成立后，在毛主席“古为今用，洋为中用”、“百花齐放、百家争鸣”的艺术指导方针下，中国风格钢琴曲创作开创了空前繁荣的发展局面。这一时期我国钢琴音乐的总体特征是：音乐情感质朴向上、乐观明朗，充满朝气蓬勃的新时代精神气息；音乐内容更贴近生活，描述平常百姓的喜怒哀乐以及对新生活的向往与期待，丰富而新颖；创作的题材与风格广泛而多样化；在音乐语言上，除了直接引用民歌或民间舞曲进行加工、创作外，更多的是提炼和吸收民间音乐的音调、节奏、调式、结构、演奏技法等，创造出独具个性的、具有民族特点的音乐语言；在乐曲的创作技法上，积极努力学习西方先进作曲技法的同时，更加注重民族化音调和素材的发掘，音乐家们开始探索全新的中国民族化曲式、和声。

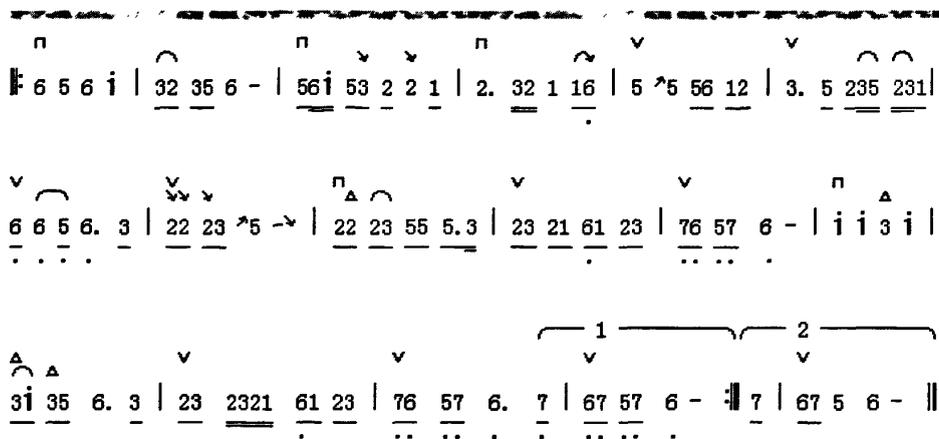
但总体处于起步阶段的新中国的钢琴音乐，在创作、演奏各方面依然存在较大的局限和弊端。这一时期的许多作曲家一方面深受西方浪漫主义乐派创作技法和音乐风格的影响，一方面又无法抛开长期以来形成的单一的“民歌加和声”的音乐创作套路。因此，如何使作品突破老旧的创作模式、突破西方创作技法影响的束缚，探索出更加贴近中华民族音乐气质，而又独一无二的民族化音乐风格——“中国风格钢琴音乐”，成为这一时期以及以后作曲家们不断努力的方向。

20世纪20年代初，在蔡元培的积极倡导下，由萧友梅创办并主持的中国最早的几所以培养音乐专门人才为目的的专业音乐教育机构成立，如“北京大学附设音乐传习所”、“北京艺术专门学校”的音乐系等。自此中国第一次有了正式音乐教育机构体制下的钢琴教学。同样是在他们的共同努力下，1927年11月27日在上海创立了我国第一所独立的高等音乐学府——“国立音乐院”（1929年7月改名为“国立音乐专科学校”），它标志着我国从此有了正规化、专业化的钢琴教育基地。1950年建立的中央音乐学院及其钢琴系，是中国又一个钢琴教育基地。这些专门的音乐教育机构，为我国培养了许多音乐人才，带动着全国钢琴教学、演奏水平稳步提高<sup>①</sup>。

1952年，中央音乐学院朱工一教授邀请陈培勋先生创作具有民族风格的钢琴曲，由此第一首粤调主题钢琴曲《卖杂货》便诞生了。改编后的《卖杂货》为单三部曲式，第一段欢快流畅的旋律取材于同名广东小调《卖杂货》（见谱例2-1）的加花谱。原曲属于民间习俗题材的小曲，描述了货郎卖货、货郎和小姐的内容，曲调欢快活泼、幽默诙谐。抒情、幽雅的中间部分，作者选用小调《梳妆台》（见谱例2-2）写成，与前后两个部分既形成对比，又融洽一致。全曲即保持了广东小调的独特地方特色，又将西方先进的作曲技巧——主调、对位等，巧妙地融合了进来，在很好的保持了中国风味的前提下，充分的发挥了钢琴这一乐器的演奏效果。

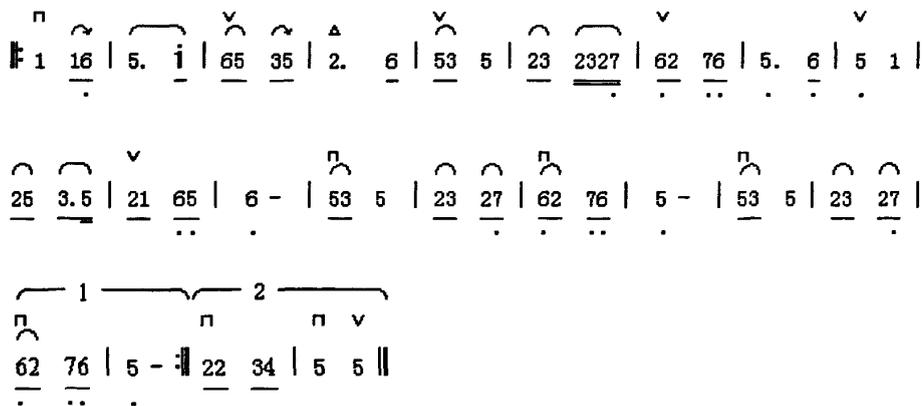
<sup>①</sup>孙继南、周柱栓. 中国音乐通史简编[M]. 山东: 山东教育出版社, 2004: 423-430.

1=C 4/4 实 杂 货 小 调  
 ♩=106 5 2 弦 蒋绍勤记谱并订弓、指法



谱例 2-1

1=C 2/4 梳 妆 台 小 调  
 ♩=144 5 2 弦 蒋绍勤记谱并订弓、指法



谱例 2-2

1954年,陈培勋根据广东古曲《双飞蝴蝶》和广东小曲《鲜花调》创作了《双飞蝴蝶主题变奏曲》。古曲《双飞蝴蝶》(见谱例2-3)是广东音乐最早出现的乐曲之一,是一首情绪活泼、速度较快的过场音乐,由于大部分乐句每句都重复一次,因而得名——“双飞”。《鲜

花调》（见谱例2-4）的前身是《茉莉花》，它的旋律委婉，波动流畅，感情细腻，后流传到广东并经过演奏上的润饰变成了地道的广东音乐。

1=C      4/4                      双 飞 蝴 蝶                      古 曲

♩=60      5 2 弦    蒋绍勤记谱并订弓、指法

$\overset{\overset{\text{p}}{\text{p}}}{\underline{35}} \mid \overset{\overset{\text{p}}{\text{p}}}{\underline{2.3}} \underline{5.6} \underline{4.6} \underline{5653} \mid \overset{\overset{\text{v}}{\text{v}}}{\underline{2^2}} \underline{35} \underline{353432} \underline{1361} \mid \overset{\overset{\text{v}}{\text{v}}}{\underline{2.5}} \underline{6535} \underline{23} \underline{2} \underline{6535} \mid$

$\overset{\overset{\text{v}}{\text{v}}}{\underline{2123}} \underline{5\dot{1}6\dot{1}65} \underline{4.5\dot{1}} \underline{565653} \mid \overset{\overset{\text{v}}{\text{v}}}{\underline{2.312}} \underline{35.6} \underline{3532} \underline{1361} \mid \overset{\overset{\text{v}}{\text{v}}}{\underline{2.35\dot{1}}} \underline{676535} \underline{23} \underline{2} \underline{\dot{3}} \mid$

$\overset{\overset{\text{v}}{\text{v}}}{\underline{2.3}} \underline{2\dot{3}27} \underline{6.1} \underline{2\dot{1}2\dot{3}} \mid \overset{\overset{\text{v}}{\text{v}}}{\underline{1\dot{6}1\dot{3}}} \underline{2\dot{1}2\dot{1}2\dot{3}} \underline{\dot{1}2} \underline{\dot{1}} \underline{35} \mid \overset{\overset{\text{v}}{\text{v}}}{\underline{243235}} \underline{23453272} \underline{6561} \underline{2123} \mid$

谱例 2-3（古曲《双飞蝴蝶》片段）

《思春》是陈培勋于1959年根据广东民间音乐家何柳堂的琵琶曲《玉女思春》和广东小调《寄生草》创作而成的。《思春》与原曲《玉女思春》的结构和旋律联系并不大，原曲主要表现古代女性凄怨的内心世界带有一种闺怨气息，改编后的钢琴曲主要是借用原曲的曲名及意境：春天草木萌动，百草新生，以及人们对春天的到来的期盼、美好幸福生活的向往与渴望。中段采用了曲调优美清新的广东小调《寄生草》（见谱例2-5）的旋律。作者运用各种创作技法提炼吸收了原曲的精华，巧妙地创作了一首具有浓郁广东音乐风格的钢琴独奏曲。

5 3 5 6 i 6 | 5 - | 5 3 5 6 i 6 | 5 - |

1. 好一朵 鲜 花, 好一朵 鲜 花,  
2. 好一朵 茉 莉 花, 好一朵 茉 莉 花,

5 6 5 3 5 | 6 i 6 5 5 3 | 2 3 2 3 5 3 | 1 - |

飘 来 飘 去 落 在 我 的 家,  
花 园 花 开 怎 及 得 她,

||: 3 2 1 6 2 2 3 | 5 6 i 5 5 3 | 2 3 5 3 5 3 2 | 1 2 6 6 1 |

我 本 待 不 出 门 就 把 那 鲜 花 儿  
我 本 待 采 一 朵 戴, 又 恐 那 管 花 人 来

2 1 2 | 1 6 5 1 6 | 5 3 5 | 5 - ||

采。  
骂。

<http://www.guqin.net>

## 谱例 2-4 (《鲜花调》1=F 2/4拍)

陈培勋先生的《早天雷》(见谱例2-6)作于1959年,此曲最早见于1921年丘鹤侑所编《弦歌必读》,后来由广东音乐最早的音乐家和开拓者严老烈,以扬琴润饰手法根据《三宝佛》的第二支曲牌《三汲浪》改编成了扬琴曲。原曲旋律活泼流畅,生机盎然,节奏欢快,陈培勋先生在将其改编成钢琴曲时,尽量保持原有旋律的框架,运用模仿音色的手法,用高音区来表现扬琴的音色。在节奏上,为了达到对比更加强烈的效果,陈培勋先生大胆的扩大了旋律的音值,从而对雷的形象刻画得更加生动,创造出了新的意境。一股顺应“五四运动”彻底反帝国主义、封建主义的爱国运动新思潮的追求,以及迫切的想要唤醒国民破旧鼎新的意识在作者心中汹涌澎湃,强劲的节

奏、激动地旋律都贯彻着作曲家坚定不移的爱国情操与坚毅不拔的民族精神，催人上进。

**寄生草** 古 曲  
(江 边 草) 蒋绍勤记谱并订弓、指法

1=C 4/4  
♩=64 5 2 弦

4<sup>n</sup>  $\underline{\underline{1}}_{32} \text{ 1 } \underline{\underline{23}} \text{ 1 } \underline{\underline{7176}} \mid \underline{\underline{53}} \underline{\underline{56}} \overset{\wedge}{\underline{\underline{1.1}}} \underline{\underline{6435}} \mid \underline{\underline{23}} \underline{\underline{237}} \underline{\underline{6.1}} \underline{\underline{235}} \mid \underline{\underline{125}} \overset{\vee}{\underline{\underline{761}}} \underline{\underline{5}} \overset{\vee}{\underline{\underline{356i}}} \mid$

$\overset{\vee}{\underline{\underline{56i}}} \overset{\vee}{\underline{\underline{5.6}}} \overset{\vee}{\underline{\underline{56}}} \overset{\vee}{\underline{\underline{1.6}}} \mid \overset{\vee}{\underline{\underline{561}}} \overset{\vee}{\underline{\underline{615}}} \overset{\vee}{\underline{\underline{3.75}}} \underline{\underline{6435}} \mid \underline{\underline{235}} \underline{\underline{12}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{3235}} \mid \underline{\underline{6.1}} \overset{\vee}{\underline{\underline{6i5}}} \overset{\vee}{\underline{\underline{3.75}}} \underline{\underline{6i}} \mid$

$\overset{\vee}{\underline{\underline{6i65}}} \overset{\vee}{\underline{\underline{3235}}} \underline{\underline{2.3}} \underline{\underline{25}} \mid \overset{\vee}{\underline{\underline{5.6}}} \overset{\vee}{\underline{\underline{563}}} \overset{\vee}{\underline{\underline{2123}}} \underline{\underline{5.6}} \mid \overset{\vee}{\underline{\underline{3256}}} \overset{\vee}{\underline{\underline{3523}}} \underline{\underline{1}} \underline{\underline{7176}} \mid \overset{\vee}{\underline{\underline{53}}} \overset{\vee}{\underline{\underline{56}}} \overset{\wedge}{\underline{\underline{1.1}}} \underline{\underline{6435}} \mid$

$\overset{\vee}{\underline{\underline{2435}}} \underline{\underline{1}} - \underline{\underline{23}} \mid \overset{\vee}{\underline{\underline{i}}} \overset{\vee}{\underline{\underline{23}}} \overset{\vee}{\underline{\underline{i23}}} \overset{\vee}{\underline{\underline{76}}} \mid \overset{\vee}{\underline{\underline{53}}} \overset{\vee}{\underline{\underline{56}}} \overset{\wedge}{\underline{\underline{i}}} \underline{\underline{53}} \mid \overset{\vee}{\underline{\underline{23}}} \overset{\vee}{\underline{\underline{235}}} \overset{\vee}{\underline{\underline{6i}}} \underline{\underline{235}} \mid \overset{\vee}{\underline{\underline{7}}} \overset{\vee}{\underline{\underline{6i}}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{32}} \parallel \overset{\vee}{\underline{\underline{7}}} \overset{\vee}{\underline{\underline{6i}}} \underline{\underline{5}} \parallel$

谱例 2-5

**旱天雷** 古 曲  
严老烈改编 蒋绍勤记谱并订弓、指法

1=C 4/4  
♩=116 5 2 弦

$\underline{\underline{6535}} \text{ 5 } \underline{\underline{75}} \text{ 5 } \underline{\underline{6535}} \mid \underline{\underline{2}} \overset{\wedge}{\underline{\underline{2}}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{6535}} \mid \underline{\underline{55}} \underline{\underline{52}} \underline{\underline{72}} \underline{\underline{76}} \mid \underline{\underline{5}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{75}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{2}} \mid \underline{\underline{72}} \underline{\underline{76}} \underline{\underline{51}} \underline{\underline{375}} \mid$

$\underline{\underline{6}} \underline{\underline{6.7}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{6}} \underline{\underline{5}} \mid \underline{\underline{i}} \underline{\underline{i}} \underline{\underline{i2}} \underline{\underline{53}} \mid \underline{\underline{12}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{6535}} \mid \underline{\underline{176}} \underline{\underline{176}} \underline{\underline{51}} \underline{\underline{35}} \mid \underline{\underline{2}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{72}} \underline{\underline{2}} \underline{\underline{3}} \mid$

$\underline{\underline{575}} \underline{\underline{i6}} \underline{\underline{56}} \underline{\underline{53}} \mid \underline{\underline{25}} \underline{\underline{45}} \underline{\underline{35}} \underline{\underline{55}} \mid \underline{\underline{61}} \underline{\underline{23}} \underline{\underline{72}} \underline{\underline{61}} \mid \underline{\underline{5}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{5}} \underline{\underline{76}} \mid \underline{\underline{5.6}} \underline{\underline{i7}} \underline{\underline{6i65}} \underline{\underline{436}} \mid$

谱例 2-6 (《旱天雷》片段)

1973年，受著名钢琴家周广仁、殷承宗之邀，陈培勋根据我国著名的广东音乐作曲家、演奏家、也是出色的粤曲演唱家吕文成的代表作《平湖秋月》改编成同名钢琴独奏曲。《平湖秋月》（见谱例2-7）又名《醉太平》，源于古曲北方小调《闰舞》，这首曲子旋律清新明快、悠扬华美，描写了杭州西湖的胜景之一“平湖秋月”：皎洁秋月清辉下的西湖幽静迷人，秋夜景象平和、静谧，晚风轻拂、素月幽静。乐曲意境优雅、格调清新，表达了作者对美好生活的向往和对大自然的热爱之情，具有浓郁广东地方特色。

古 曲  
吕文成改编

**平 湖 秋 月**  
( 醉 太 平 )

1=G    4/4

J=40    1 5 弦    蒋绍勤记谱并订弓、指法

0 0<sup>5</sup>6765 33 5<sup>3</sup>2 | i36i 232 76^i 5 75 | 5532 i36i 232 76i |

576765 3532123 56i357 6i6 i76i | 56i76765 46i453 1<sub>2</sub> 2653 |

2312123 56i6535 23132123 55 65 | 46i453 21235653 23564532 1 |

谱例 2-7 (《平湖秋月》片段)

## 2.2 西方作曲技法与民族风格的完美融合

所谓的中国风格钢琴曲是指：来自于中华民族传统文化的、具有共同审美趣味，是对中国传统音乐和民间音乐的继承和发展，同时又反映时代精神的钢琴作品。自二十世纪一、二十年代以来，经过几代作曲家的努力，中国风格的钢琴音乐在几十年的曲折形成与发展中得

到了基本确立，由于历史和时代背景的不断变迁发展，各个时期对中国钢琴音乐风格的认识及其表现方式、内涵的体现又都各有所异，总体呈现出一种不断发展完善的趋势<sup>①</sup>。以民族化为主线不断追求钢琴音乐的“中国风格”已形成中国钢琴音乐风格演进的主要脉络。陈培勋先生的五首粤调主题钢琴改编曲，在推进西方作曲技法与中国风格的创造完美融合中做出了巨大贡献。

### 2.2.1 民族化曲式结构的探索

曲式即乐曲的结构形式，是指曲调在发展过程中形成各种段落，根据这些段落形成的规律性，而找出具有共性的格式便是曲式。音乐常常被称为是“时间的艺术”，一部音乐作品，无论是长篇巨制，还是短小的歌曲，都要在时间的延续中逐渐铺展开来。但这种在时间上的延续，无论长短，都必须有一个结构框架，不能杂乱无章、混沌一片，这其中所指的结构框架，就称之为“曲式”。曲式不是预先设置的理论，而是在大量实践中总结出来的思维范式。

西方传统曲式注重音乐的理性思维，是一个由点到面层层推开、旋律思维的发展排列有序，强调理性的技术手段，在环环相扣、谨慎的逐层叠置中，形成一系列曲式结构：如一部曲式、二部曲式、三部曲式、变奏曲式、奏鸣曲式、回旋曲式等等。而中国传统音乐的结构原则与西方大不相同，这与中华民族数千年来的文化底蕴有着莫大的关联，中国古典文化强调的是人的精神升华，决不拘泥于外在形式，

<sup>①</sup> 陈文红. 20世纪中国钢琴音乐风格探议[J]. 音乐创作, 2006(3): 87.

音乐根据内容和情绪发展的需要而展开,外在形式的段落、结构布局比较自由。在中国钢琴改编曲当中,尤其是器乐音乐的改编中,常常将中西曲式相互渗透融合,在保留原曲大概结构框架的基础上,用西方传统结构原则加以修正调节,形成新的曲式。音乐理论家将中国民族音乐的曲式归纳为以下七种类型:一段曲体、二段曲体、多段曲体、变奏曲体、回旋曲体、联曲体(即集曲体)、板腔曲体、综合曲体<sup>①</sup>。

陈培勋先生在改编这五首广东乐曲的过程中,除《平湖秋月》只做织体和声编配外,其它四首根据内容的需要,或保留原曲的大概结构框架进行润饰扩充,或在摄取传统音乐的曲式结构特征的基础上融合西方传统曲式,根据感情变化和钢琴的演奏特点而尽情发挥,形成独具特色的曲式结构。

表 2-1

曲目	曲式名称	结构图示
《卖杂货》	单三部曲式	A+B+A'
《双飞蝴蝶主题 变奏曲》	变奏曲式	引子+A+A1+A2+A3+B+B1+A4+ 尾声
《思春》	再现复三部 曲式	引子+A+B+间奏+A'
《旱田雷》	带再现的二 部曲式	A+B+B'
《平湖秋月》	一部曲式	引子+a+a1+a2+尾声

<sup>①</sup> 李宁. 陈培勋粤调钢琴曲的民族化特征研究[D]. 长春: 东北师范大学, 2007: 19.

五首粤调主题钢琴改编曲曲式结构对比表格如上（见表 2-1）。下面笔者将根据陈培勋先生所使用的曲式结构发展方式的不同而进行分类分析：

### 2.2.1.1 变奏曲体的灵活运用

变奏结构原则，是中西方音乐作品中应用得最为广泛的曲式结构原则之一。音乐创作中的变奏手法是将一个音乐材料在保留某些特征的情况下进行变化，使变奏后的曲调既可听出材料原形又能产生新的变化让人有耳目一新。简单的变奏通常是在基本保持主题的旋律轮廓、节奏形态，或者和声等元素的基础上添加一些小小的装饰。复杂的变奏手法则是将旋律、音色、节奏、调式调性、织体、和声，甚至音乐风格都做较大幅度的改变，或者仅仅提取原材料的某个因素加以发展，以至于几乎看不出它们和原型的联系了。

西方变奏曲中常用的方法有：旋律变奏、调性变奏、和声变奏、音型或织体变奏、装饰变奏、对位变奏、节奏变奏以及特性变奏等。如莫扎特的《小星星变奏曲》、门德尔松的《庄严变奏曲》、贝多芬的《c 小调三十二变奏曲》、舒伯特的《B 大调变奏曲》等。

中国传统变奏曲结构的特点是通过各种旋律润饰、主题材料的各种扩充衍生等对主题进行发展加工，使所要塑造的音乐形象得到充分地深化和发展，或形成新的音乐形象与之相对比。中国音乐理论家们常常把民族音乐中的变奏原则称之为润饰变奏、衍生变奏、板式变奏和调性变奏。如丁善德的《中国民歌主题变奏曲》、叶露生的《兰花

花的故事》等等。

陈培勋先生的作品《双飞蝴蝶主题变奏曲》选取了两首体裁短小精悍的广东音乐《双飞蝴蝶》和《鲜花调》糅合在一起，采用双主题要素与润饰变奏原则相结合的变奏手法，颇具新意。作者以旋律润饰变奏手法为基础，对《双飞蝴蝶》、《鲜花调》的主题作各种变奏，在汲取主题显著特性的原则下，从各个方面保持、巩固、发展和丰富主题的音乐形象，并发展出戏剧性高潮。改编后的钢琴曲在结构、音乐表现、调式调性，和声织体都比原曲有了很大的发展、扩大和提高，成为一首富有广东地方特色的改编作品。改编后的钢琴曲曲式结构既不同于西方音乐体系中传统的变奏曲式，也不同于我国传统的多段体或变奏体，而是在两种结构原则基础上的一种突破、创新。作品的音乐原型《双飞蝴蝶》是广东小曲，乐曲中的乐句重复手法类似于民间音乐中“句句双”的旋律结构；《鲜花调》又名《水仙调》是江南民歌《茉莉花》传到广东地区的变种。陈培勋先生巧妙地利用了《双飞蝴蝶》中部分旋律与《鲜花调》开头的相似性，把它们安排在一个变奏曲中独具匠心，将简单的、且为人民所熟悉的素材创作出无比丰富的音乐情趣。

该曲由“引子+A+A1+A2+A3+B+B1+A4+尾声”构成。引子直接选用主题A第一乐句的简化曲调（见谱例2-8），即开门见山的突出主题，给人留下深刻的印象，又为后来的各种变奏留下巨大的发展空间，可谓一举数得。第一主题A用加前缀的手法丰富、发展了主题，



谱例 2-8

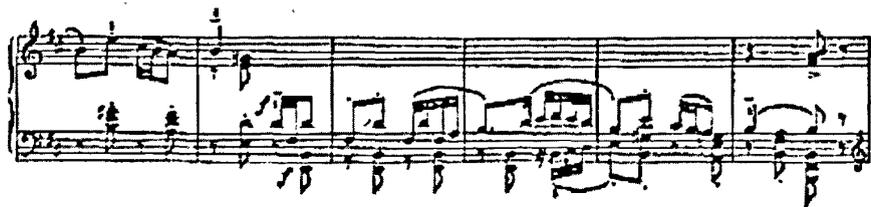
使主题较之于引子的特点更加流动起来，再在左手配置八分音符的简单伴奏更增添了旋律的立体感和动感；主题的第一次变奏 A1 作者用对位卡农的变奏手法，将主题从前段的活泼轻巧迅速的引入了一种抒情、缠绵的情绪中；主题的第二次变奏 A2 作者采用了风格变奏，旋律变为舞曲性质，又恢复了 A 段的活泼生动，曲调由 F 宫调式转为降 B 徵调式，将旋律推入了一个激情的高潮；主题的第三次变奏 A3 中 *tempo rubato*（弹性节奏）的使用，使得音乐像一种哀怨的倾诉，与此同时特殊的节奏型以及色彩性变和弦的运用，使音乐带有了一定的幻想性色彩；在第一主题深入人心的时候，第二主题 B 的出现与前一乐段形成鲜明的情绪对比；第二主题 B1 的变奏（见谱例 2-9）采用的是我国民间音乐中，加花变奏法手法中的增板变奏，将节奏拉宽，旋律在辉煌明亮的柱式和弦内层若隐若现，这样的处理在增加了乐曲的气势的同时又层次分明，整个变奏充满了热烈气氛的辉煌音响；最后的尾声，以 *presto*（急板）的速度轮奏和弦，渐强渐慢至最后的柱式和弦，以辉煌饱满的音响结束全曲。



## 谱例 2-9

在我国民间音乐中，加花变奏法也是旋律发展的重要手法之一。用装饰音把旋律装饰起来，使其更为丰富。加花变奏的手法有两种：一是原板变奏，保持结构而使骨干音提前或延迟出现；二是增减板变奏，扩充或压缩节拍，增板速度放慢，减板速度加快，民间称之为“快减慢繁”法。如《早天雷》中，在保持原有旋律框架的原则下，在4/4拍内把原版旋律的音值扩大一倍<sup>①</sup>，采用的也是增板变奏手法。又如《卖杂货》的第三句（见谱例2-10），作者对主题旋律进行了加花变奏，这种“加花”属于原板变奏，在原板旋律的框架基础上，使用三四度以内（也有少量的七八度大跳）的加花变奏，使旋律波澜起伏、活跃生动、富有生气。

<sup>①</sup> 常敬仪. 陈培勋五首粤调钢琴曲评析[J]. 钢琴艺术, 1996(6): 11.



谱例 2-10

### 2.2.1.2 集曲体与三部曲式的结合

“集曲”原为“南曲”曲牌的一种体式，它的做法是选取不同曲牌的各一节，联为新曲。此外还有一种集曲的方法是“以一曲保留百尾而犯以他调”，如古曲《九宫大成南北词宫调》它是集同一宫调或不同宫调内诸曲牌的各一节，联为新曲。传统民族器乐曲也常采用集曲的方法，截取不同曲牌的部分材料组合成一首新曲。这种集曲体虽然采用许多首不同的曲目糅合成一曲，但各个曲调通常风格相近，没有明显的风格对比差异。虽然有部分集曲的曲调可以明显地划分出来，但大多数集曲中的曲调已经在长期的流传中融为一体，难以区分了。集曲体结构曲式的最大特点就表现在它的灵活性、没有固定规律，有异于西方人对中国改编钢琴作品的研究的固有思维模式，恰恰是这一点，它却充分的体现了中国人独有的思维个性。代表作如《卖杂货》、《思春》。

《卖杂货》中陈培先生选取了广东小调《卖杂货》和《梳妆台》，利用二者的相似性，巧妙地将其融合在一起，构成一首新曲，曲式结构为再现单三部曲式。结构图式如下（见图2-1）。

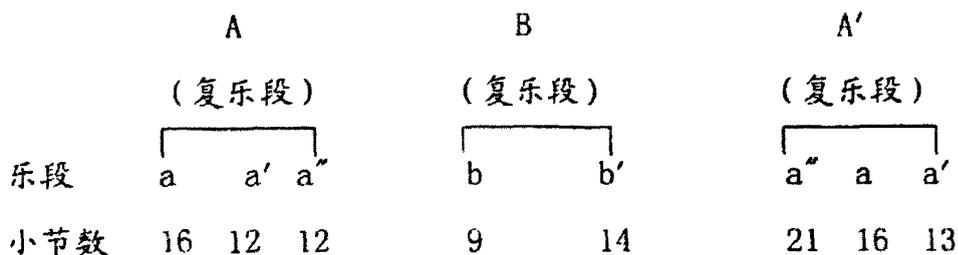


图 2-1

《思春》是陈培勋1952年以广东小调《玉女思春》和《寄生草》为素材改编的乐曲，A段的原型《玉女思春》曲调深沉、哀怨，是一首古代妇女思春的悲调，B段《寄生草》是一首优美抒情的小调。A段和B段都是由并列的单二构成，作者也是利用了这两首小曲在主题材料、调式等方面的明显联系，将其发展成为一首极富新意的再现复三部曲式的作品。由于二者在调性方面的对比较大，正好符合了三部曲式的对比特性，该曲结构图示如下（见图2-2）。

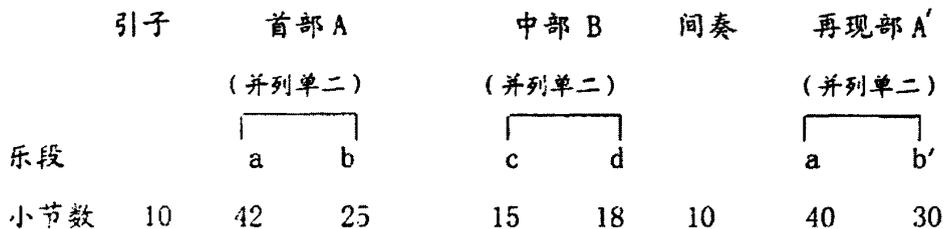


图2-2

### 2.2.1.3 扩充式发挥

《早天雷》原为广东音乐家严老烈根据粤剧曲牌《三宝佛》中的《三汲浪》改编的扬琴曲<sup>①</sup>，采用了多种传统乐曲发展手法如鱼咬尾、合头换尾等。严老烈所作的《早天雷》结构较为短小，仅14小节，全

<sup>①</sup>李宁. 陈培勋粤调钢琴曲的民族化特征研究[D]. 长春: 东北师范大学, 2007: 5.

曲活泼流畅、环环紧扣、一气呵成。改编后的钢琴曲，没有受到原曲的结构局限，陈培勋先生破旧呈新的将其短小的曲式发展成为62小节的A B B1的三部性结构。作者用严老烈原曲的第1至12小节旋律写成了A段，再用变奏手法发展出新的部分——B段。值得注意的是，B段的创造手法很特别，作者并没有直接使用传统的润饰变奏，而是汲取了主题旋律的神韵，极其写意的创作出一段与A主题似像非像的B段旋律。接下来乐曲的B1部分仍然是B段的写意式发挥，然而在音乐的结尾处（第58至60小节）未曾出现的严老烈的《早天雷》主题第13至14小节的旋律终于出现，这种结构调动的手法，即保持了原曲的完整性，又达到了使陈调出新声的效果。

### 2.2.2 传统线性旋律与多声织体的融合

织体是音乐的结构形式之一，织体的基本形态“可以是以旋律与和声写法为主的主调音乐；也可以是以旋律与复调写法为主的复调音乐；也可以是这两种写法的结合。数千年来，中国的汉族音乐始终保持着线性旋律的美学特征，采用“单声织体”居多。大约在公元9世纪，西方社会就产生了多声音乐，从此便沿着多声写作技巧的方向发展、繁荣，出现了诸如和声、复调等各种复杂的音乐创作技术。西方常用的“多声织体”就是指多个声部或多个旋律线条的同时叠置，各个声部间有多种结合方式，如旋律加上和声伴奏，或者各个声部都是具有个性和独立意义的旋律线条等等。

陈培勋先生这五首钢琴改编曲，首先，立足于保持民族调式风格、保留原曲旋律以及保存民间音乐曲式结构特色的原则上。其次，充分

发挥钢琴多声思维的优势——音域宽广、力度多变、善于演奏多声音乐。最后，创造性的模仿传统乐曲中民族乐器的表现手法、利用和声与织体的变化，多层次多方位地使音乐得以发展，写作出独具特色的钢琴曲。改编后的钢琴曲不但较好地保存了原曲的意境和韵味、揭示了作品的内涵，而且使原曲得到了升华并富有时代气息。

### 2.2.2.1 模拟民族乐器的织体

广东音乐较为普遍的形式为器乐合奏，如高胡、扬琴和秦琴组成的“三件头”、“五件头”等等。如何在钢琴上表现传统乐器中大量的滑音、装饰音、特殊技巧和音律、音色的韵味，“模拟音色”就成了很好的一种体现民族色彩的方式。如《平湖秋月》的第一段（见谱例 2-11），作者用装饰音琶音和短倚音来模拟高胡的滑音，将高胡清脆高亢的音色模仿得维妙维肖。又如乐曲的第 18~19 小节中，陈培勋先生用左手的震音音型来模拟扬琴的轮奏、滚奏技巧，同时右手的旋律选用钢琴高音区的装饰音来模仿高胡的滑指效果<sup>①</sup>。



谱例 2-11

此外还有《早天雷》第一小节中，开头的五个音模仿了扬琴清脆明亮的音色；《卖杂货》中模仿琵琶的弹、挑奏法的和弦织体（见谱

<sup>①</sup>李宁. 陈培勋粤调钢琴曲的民族化特征研究[D]. 长春: 东北师范大学, 2007: 27.

例 2-12)。



谱例 2-12

### 2.2.2.2 复调型织体

复调，就是有两条或两条以上的各自独立的旋律构成的音乐形式，分对比式复调和模仿式复调两类。对比式复调是指两条或更多性格、奏法等各异的旋律交织、重叠在一起，产生对比却又相容的效果。模仿式复调是两个或三个声部旋律相同，只是在节奏上稍稍错开，构成了互相交错、模仿的复调关系，因为节奏上的错开，就能同时听出几个旋律线条。

模仿式复调写法的如《卖杂货》（见谱例2-13）来自婉转柔美的粤剧小曲《梳妆台》的曲调，先由高声部奏出，低声部推迟两拍与其交替出现，左手完全模仿右手的旋律，线条清晰可见，层次分明，几个声部在民族风格的旋律上此起彼伏、连绵不断<sup>①</sup>。

### 2.2.2.3 多层次的立体化织体

在《双飞蝴蝶主题变奏曲》中第二主题的变奏B1，主题旋律隐藏在柱式和弦的内层，这样的处理时旋律与伴奏层次分明，同时又增加了乐曲的气势。陈培勋利用丰满的钢琴织体，对旋律做了有利的烘托，使音响效果更为丰富，几种因素交织穿插，使音乐变的生动活跃而有

<sup>①</sup> 朱健. 广东风格钢琴曲——评陈培勋的《卖杂货》[J]. 文艺广角, 73.

立体感。



谱例2-13

#### 2.2.2.4 音型化织体

如《平湖秋月》中主要的伴奏音型，是由三十二音符组成、贯穿全曲的“波浪式音型”（见谱例 2-14）。特点是上下行音阶及分解和弦混合组成的音乐线条，平滑流畅、自由起伏，波峰波谷、高低涌动，波浪音型随音势升降、和弦随旋律更迭，如微风拂过湖面，湖水轻起涟漪<sup>①</sup>。



谱例 2-14

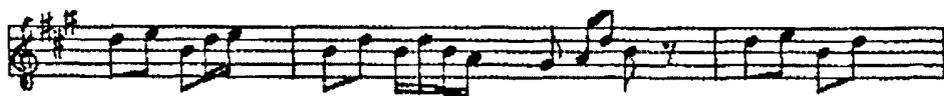
#### 2.2.3 和声语言的民族化

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反映内容的深度，也决定着作品的风格与流派。在当时的中国盛

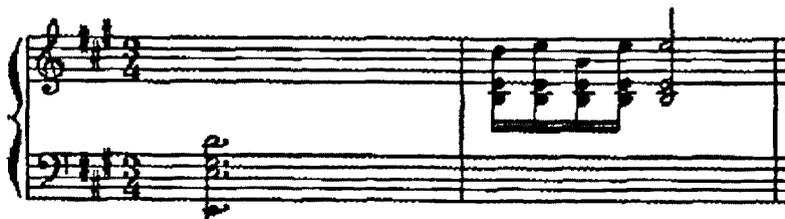
<sup>①</sup> 李莉. 钢琴曲《平湖秋月》的艺术魅力[J]. 中国音乐, 2007(4): 170.

行大小调和声体系的时候，陈培勋先生根据这五首乐曲改编的内容及音乐韵味的需要写出了许多很有特色的和声。

第一，他用许多产生于旋律的调式基础上的七和弦和九和弦，加以纵向结合的和声手法，既避免了传统的和声进行，又突出了广东音乐中最具特色的调式——乙凡调。广东音乐中，最常见的调式是乙凡、商、徵、羽调式。乙凡调的第一音至第五音为小七度，为此他的五首钢琴曲几乎都用到了小七度和弦。如《思春》是一首在和声上运用得非常成功的作品，为了表现古代妇女思春的心情，作曲家使用了七和弦、九和弦、变和弦等等，它们一方面增强了和声功能在动力上的倾向性和紧张感，另一方面又强化了民族和声的色彩性。《思春》的主题旋律是用 e 徵调式（见谱例 2-15）写成，旋律中的特色变音 d、升 g，由此旋律中蕴含出一个属七和弦（e、升 g、b、d）（见谱例 2-16），在该曲的前奏中就奏出。



谱例 2-15



谱例 2-16

又如《平湖秋月》将横向的民族五声性旋律音调变化成纵向的和弦或琶音（见谱例 2-11），由此产生出一种独特的称之为“纵合性结

构”的和声语言<sup>①</sup>，它不仅具有纵向的和声立体感，同时也增添了和声的旋律感。柱式和弦与分解和弦的运用，丰富了和声背景，同时具有五声特点的和弦以分解形式先后奏出，赋予了和声的旋律感，形象地表现出平静的湖面及流动的湖水的音乐效果，曲调优美、典雅。

第二，采用和声变奏手法配置旋律避免重复。最具代表性的当属《双飞蝴蝶主题变奏曲》，全曲分为引子、主题、若干变奏和尾声等九段：引子由几个沉重的和弦引出了主题旋律；变奏一用加前缀的办法丰富、发展了主题，每一个短小的动机都在不同的八度进行着原样、变样重复，左右交替重复着伴奏与旋律，使主题更加鲜明；变奏二采用了对位卡农的手法，使主旋律带有缠绵、流连的情绪；变奏四是《双飞蝴蝶》和《鲜花调》的糅合，三连音、六连音、长短琶音及分解和弦的运用使其趋向浪漫与幻想的气质；变奏七是全曲激动人心的高潮部分，精彩的运用了交响乐队的全奏性写法，在复杂的和声织体中隐藏着《鲜花调》的主旋律，加上 ff 的力度，使得旋律像火热、激情的高歌<sup>②</sup>。

第三，采用对位化和声手法，使声部活跃。如《卖杂货》第二段(B部)从第41小节开始，作问答对话处理，音乐由一开始的从容、安静逐渐向宽广发展，用丰满的声音表达饱尝人生的心潮起伏。主题的第一次陈述采用了多声织体，使旋律俏皮、妩媚，第二次陈述采用了间隔半小节低八度的卡农式轮唱复调手法，增添了曲调的趣味性。又

<sup>①</sup>李宁. 陈培勋粤调钢琴曲的民族化特征研究[D]. 长春: 东北师范大学, 2007: 13-18.

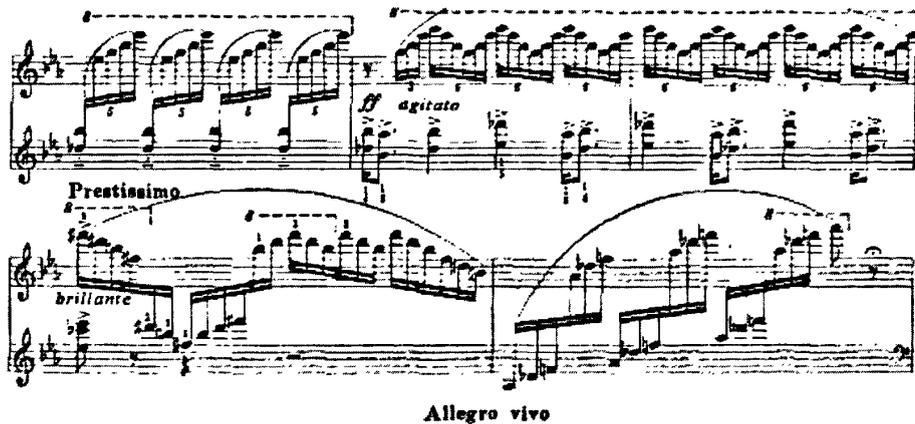
<sup>②</sup>于倩. 由《双飞蝴蝶主题变奏曲》看变奏曲在钢琴教学中的重要性[J]. 钢琴艺术, 2008(6): 29.

如《双飞蝴蝶主题变奏曲》的第二变奏（见谱例2-17）用对位卡农的手法以表现带有缠绵、流连的情绪。



谱例 2-17

第四，采用意外和声进行以增添色彩。意外和声进行是指在作品中部分和声的进行超出一般常规的功能性进行。如《早天雷》（见谱例 2-18）第一行高声部采用的是主和弦的分解音型，左手和声使用大六度与小七度音程的交替进行，第二行突然出现副属和弦与大三和弦的分解音型，从而丰富了作品的色彩特性。



**Allegro vivo**

谱例 2-18

第五，使用多种含有不协和音程的和弦，极少用到三和弦<sup>①</sup>。如《思春》的前奏部分，由属七和弦和两个纯四度叠置成的和音引导全曲，并发展成为一种源源不断的驱动力，由此衍生出第一主题。偏音在这里的使用，产生不协和和弦，起到了推进乐曲发展、增强和声动力的重要作用，很好地渲染了气氛。又如《早天雷》（见谱例2-19）中他运用了一些不协和和弦和变和弦，这些含有大小二、七度的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。



谱例 2-19

#### 2.2.4 旋律的民族化

旋律指经过艺术构思而形成的若干乐音的有组织、有节奏的和谐运动。它建立在一定的调式和节拍的基础上，按一定的音高、时值和音量构成的、具有逻辑因素的单声部进行。它可以是单声部音乐的整体，也可以是多声部音乐的主要声部。在音乐作品中，旋律是表情达意的主要手段，也是一种反映人们内心感受的艺术语言。通常认为，

<sup>①</sup> 冯丽、陈培勋五首粤调钢琴曲的和声运用[D]. 河南: 河南大学, 2005: 16-18.

旋律是音乐的灵魂和基础。线性旋律的使用是我国传统音乐的一大显著特征。几千年来,中国音乐体现出一种线条形的民族音乐思维特点,强调横向的独立性,注意旋律线条的表现力。音乐中的线性思维,以思维的渐进演变为原则,着重于音乐横向的流动与变化,讲究线条的流畅和结构的连贯。此外,在音乐结构原则方面,中国民族音乐广泛地采用起承转合的音乐结构,通过呈示、巩固、发展、概括来组织乐思。

#### 2.2.4.1 纯民族调式的旋律

中国民族调式是指以宫、商、角、徵、羽五声构成的五声调式及以五声为基础的六声和七声调式。陈培勋的五首钢琴音乐作品无论是主调音乐还是复调音乐,无论是旋律还是和声、无论是旋律的发展、变奏、还是连接部,民族调式都贯穿始终,保持了浓郁的民族风格,下表(见表2-2)为五首钢琴曲的调式对比表格。

表 2-2

曲名	调式
《卖杂货》	B羽(六声)-E徵(五声)-F羽-B羽
《思春》	E徵-A宫-D宫-A徵-C徵-降A徵-E徵-F徵 -A宫
《早田雷》	降B徵-F商-降B徵-降E徵-降B徵
《平湖秋月》	降D宫
《双飞蝴蝶主题变奏曲》	A商-G商-F商-降B徵-降B商-降E徵-A商

从调式与音阶材料方面来说，广东音乐多以羽调式、徵调式、宫调式和商调式为主。这五首钢琴音乐作品有四首使用了徵调式，其中《思春》还用了“乙反调”。“乙反调”又称“乙凡调”，是广东音乐中富有独特风格的一种旋律发展手法，它以工尺谱中的乙凡（相当于简谱的7和4）来命名，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，表达悲凉、哀怨的情绪。

从转调方式上来说，陈培勋也没有套搬西洋曲式结构中调性布局的框框，而是根据我国民族、民间音乐中的调性原则采取自己的调性手法：同宫调式交替、等音替换的转调方法等。同宫调式交替指不改变调号而主音移动的调式调性改变，如《思春》中的A段由E徵清乐转向A宫调式；等音替换是指主音相同的不同调式间的转调，这种转调的特点是音列变化，宫音变化而住音不移动，如《双飞蝴蝶主题变奏曲》中的B部分，由降B徵转至降B商。《平湖秋月》中使用了降D宫系统调式，调式特点是多采用降D宫体系内的羽、徵调式。调式转换以同宫体系内宫、羽调式交替较多，各小段音乐都是由强调宫音或徵音开始而结束在羽音，上五度移宫形成调式转换，效果柔和，意味淡雅。

#### 2.2.4.2 “承递”式旋法的运用

“承递”指各乐句和各乐节之间的首尾，全部以同音相连，好象链子一样环环相扣，这就是民间所称的“连环扣”。例如在《双飞蝴蝶主题变奏曲》中，每个变奏的调性都采用了“承递”的手法：A1段在A商调结束，而A2以A角音开始在G商调结束，A3以G角音开始又在

F商调结束，形成一个下行二度关系的调性链，A3至B出现了同宫的调式交替，而B至B1用五度关系转调爆发出全曲的高潮，然后又用了两次等音三度模进调使乐曲达到白热化，最后又以同宫调式交替转回A商调再现<sup>①</sup>。全曲既有同宫系统的交替，又有同主音关系的转换，还有模进式的远关系转调，使人听来颇具调性色彩变化。

#### 2.2.4.3、起承转合

“起承转合”原本是诗文写作结构章法方面的术语。“起”是起因，文章的开头；“承”是事件的过程；“转”是结果是转折；“合”是对该事件的评论、是结尾。用在在音乐学科领域里是指民族曲式结构原则之一：起部（即呈示），主题最初陈述；承部（即巩固），通过重复或变化重复来巩固主题；转部（即发展），发展主题，具有较大的不稳定性；合部（即结束），结束全段音乐。陈培勋改编的《平湖秋月》充分的体现了中国古老文化中起承转合的特色：第一段，起（1~9小节）乐曲一开始左手低音区的空五度低音如傍晚时分的钟声回荡一连奏响4次，引出主题；第二段，承（10~13小节）这里音乐情绪变化极大，通过前段的最后一小节的三个十六分音符过渡过来。音量从f转为p，音色由清亮转为柔和，主题旋律也交由左手弹奏，右手密集的琶音织体恰到好处的衬托了主题旋律，意境飘渺、空灵；第三段，转（14~22小节）这里音乐由柔和慢慢转为兴奋，动力逐渐增强，情绪更加活跃，三个声部组成的立体性织体使旋律线条显得更为流畅而且层次分明，同时伴以力度、情绪的显著增强掀起

<sup>①</sup>于倩. 由《双飞蝴蝶主题变奏曲》看变奏曲在钢琴教学中的重要性[J]. 钢琴艺术, 2008(6): 29.

全曲高潮；第四段，合(23~25小节)尾声的意境空明悠远，右手的颤音响起，似箫的颤吟形成虚幻飘忽的音色结束全曲<sup>①</sup>。

---

<sup>①</sup> 彭基巨. 钢琴曲《平湖秋月》的民族特性及演奏艺术[J]. 黄钟, 2002: 100.

### 3、 演奏的民族化特色

#### 3.1 中国钢琴音乐的独特性

##### 3.1.1 “气”与“韵”

中国文化中的“气”，不单指“气息”，更指中华民族文化特有的气脉、气概与气势。“气”所涵盖的范围较大，小到每个乐句的呼吸，大到成为艺术家艺术创作的全部作为。“气”可以统摄整个音乐的灵魂，是音乐风格特征的决定性因素。不同的语言文化从根本上决定了音乐特征的巨大差异，中国人使用的汉语具备两个特征：一字多韵、一音多声，由此形成中国音乐的语调及语法的重要特征——“韵”<sup>①</sup>。“韵”最早始于语言和音乐，是以乐和诗、以味喻诗的传统美学总结，其后用于书画领域，到宋代则推广到一切艺术领域，并且成为艺术作品的最高审美标准，主要指审美对象绕梁三日、令人回味无穷的审美效果。在音乐领域中，“气”指音乐风格的内在涵量，“韵”是内在涵量的外化形式，气贯才能韵足，气与韵应达到表里如一、融为一体。尤其在音乐处于“无声”状态时，特别需要用气息的无形线索使音乐连贯，达到“此时无声胜有声”的效果。

##### 3.1.2 “静、虚、淡、远”

中国钢琴曲中的“静”包含两方面的含义：其一指演奏者心灵与手指之“静”；如明代古琴演奏家徐上瀛在其所著的《溪山琴况》中

<sup>①</sup> 赵晓生. 中国钢琴语境[J]. 钢琴艺术, 2003(4): 36.

提出的“静”况曰：“所谓希者，至静之极？约其下指功夫，一在调气，一在练指？。”其二是指导演奏者对音乐作品本身音响效果和意境感受之“静”。如《平湖秋月》（见谱例 2-14）中右手连续的六十四分音符琶音，营造出的“淡淡银色月光，朦胧湖畔夜色”这一清幽静雅的环境情调氛围。

“虚”多是作曲家用古琴音乐意境的类似按弦、揉弦、走音、泛音等演奏技法特色，在音色、音响上追求飘渺与朦胧，创造出了简约而旨丰、虚空而灵气弥漫的艺术境界<sup>①</sup>。在中国音乐中，乐器的声音有时较为柔和、微弱，演奏时常间以弱奏，形成音乐节奏中的抑扬顿挫，使得演奏时而明亮饱满，时而幽静飘逸，造成乐曲意境中的虚静之感。如《平湖秋月》中对江南湖光月色的描写，具有浓郁的民族风韵和诗情画意的格调，充分表现出中国古老文化中的“虚”“空”境界。此外，中国钢琴音乐的发音特点是，在一个主要音发出后的后续运动中表现出其韵味来，在音尾上体现魅丽。“虚实相间虚由实生”成为中国钢琴音乐的一个普遍性特征。

中国的音乐艺术中的“淡”主要指，音乐无论是在色彩还是感情方面，都以“清幽”、“平淡”为上。“远”是由声音渐虚、渐微、渐静所产生的空间效果。中国乐曲的结尾通常采用减弱、减缓的乐音逐渐将思绪、意境引向远方，目的是得其弦外之音，音外之韵。如《平湖秋月》的尾声意境虚幻飘忽，空明悠远，韵味十足。

### 3.2 中国风格演奏特色

<sup>①</sup> 韩佩君. “风、雅、韵”——中国钢琴音乐作品教学和演奏中的主要问题研究（之一）[J]. 中国音乐, 2004(4): 92.

乐器之王“钢琴”随着西方现代文明传入中国这一东方的文明古国，至今已有一百多年的历史。新中国成立以来，随着我国的经济发展、改革开放，钢琴在中国有了令人难以置信的发展。从中华音乐文化的流变来看，具有几千年历史的我国音乐文化其实是由各种不同根系的音乐文化相融而成的。许多外来的文化对我国音乐文化的发展曾产生过积极作用。大量的事实证明，凡是越能表现中国民族风格的，就越能适应中国人音乐欣赏的要求。所以，钢琴的中国化即民族化是中国钢琴音乐发展的必经之道。

所谓“民族化”，是指作家、艺术家创作性地运用和发展本民族独特的艺术思维方式、艺术形式、艺术手法来反映现实生活，表现本民族特有的思想情感，使文艺作品具有民族气质和民族风格，是一个民族文学艺术成熟的标志之一<sup>①</sup>。中国风格钢琴曲的演奏技巧是包含在世界钢琴音乐演奏技巧体系之中的，它的基本技术来源于西方钢琴音乐演奏技巧，但又反映出中国艺术独特的审美特征。因此，探寻中国钢琴音乐演奏中的民族风格、民族意蕴的表现方式及由此而连带的一系列不同于西方钢琴音乐的演奏技术，不仅能提高学生的弹奏能力和对乐曲理解、分析的感知力，增进和培养学生的乐感，从而为促进和提高钢琴教学中的“教”与“学”的质量很有益处，更是有效解决学生对于中西音乐文化理解方面诸多问题的良好途径和方法。

### 3.2.1 线性旋律的歌唱性演奏

不同的音乐植根于不同的文化传统，中国数千年来的主要思想为

<sup>①</sup>辞海缩印本[M].上海:上海辞书出版社,2000:2178.

崇尚天道自然地儒家和道家学派，将音乐视为一种生命系统，在这种音乐观的引导下，中国传统音乐具有渐进性，旋律发展呈线状（即线性思维），结构具有松散性等特征。所谓“线性思维”，是一种横向的、单项的使思维热点构成连绵不断的向前传递的线形轨迹式的思维方式。音乐中的线性思维，以思维的渐进演变为原则，着重于音乐横向的流动与变化，讲究线条的流畅和结构的连贯<sup>①</sup>。因此，中国传统音乐的旋律常常是写意式的自由发挥，不同于西方作曲技法中的理性的动机展开手法，形成一种自由不受拘束、行云流水般的美。

而西方音乐体系则受古代哲学机械宇宙观的影响，将音乐创作视为一种立体几何建构过程，要求严谨的曲式结构、丰富的和声色彩、立体多变的织体形式。因此，在演奏西方音色时必须用“立体”的思维模式去理解作品，追求极好的控制力，以达到整体的和谐美。而“立体思维”，是指一种纵向、横向相结合的综合思维方式。演奏时，纵向强调和声、织体、音色的对比变化，横向强调旋律的流动性、声部的独立而又相互融合的进行，追求结构的整体与和谐统一性，清晰的层次感<sup>②</sup>。因此，西方音乐的创作主要以动机的分裂、展开为发展方式，要求严密的逻辑性、严格地遵循规律性，不允许过多的随意发挥，强调理性的立体美感。

陈培勋先生的五首钢琴改编曲在保持原曲神韵的基础上，充分地发挥了钢琴多声思维的优势。如《平湖秋月》的改编，就是在保留原曲旋律线条的基础上，增加丰满的和声来营造优雅的氛围；又或者使

<sup>①</sup>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: 15.

<sup>②</sup>同上.

用复调写法，对旋律进行多声部处理，如《卖杂货》的改编，作者利用钢琴宽广的音域和丰富的力度层次，灵活的运用了各个音域的不同音色特征，生动的表现了货郎与小姐的对话内容，形成了丰满的钢琴织体。因此在演奏时，要恰当的处理钢琴音乐多声交织的立体化与中国传统音乐旋律的线条性之间的辩证关系，努力发掘民族音乐旋律的表现力，同时注重正确选择触键方法掌握歌唱性演奏方式。具体分以下几方面阐述：

### 3.2.1.1、乐音、乐句中的“线条美”

乐音是指发音物体有规律的振动而产生的具有固定音高的音，是音乐中所使用的最基本的材料，它包含了三个要素：音量、音高和音色。专家认为，乐音的演奏要尽量做到：共鸣大、有穿透力、音质多样化与丰富的层次感。刘承华谈到“音粒的形状”时指出中国乐曲的发音呈水滴状，这种形状造成一种动势，使音乐的表现获得一种特别的深度和力度。这种水滴状的动势蕴意着一种曲折延伸的趋势，本身即是一种中国艺术“线条美”的体现<sup>①</sup>。

如《双飞蝴蝶主题变奏曲》的引子部分（见谱例2-8），在演奏这个主题的时候要用“ff”的力度将所有和弦沉到底，并可使用“音后踏板”连接两个和弦的泛音，使其交融而不冲撞。仔细感受每个和弦的质感与穿透力，手臂力量通畅不能过度紧张，将全身力量集中至手指尖，发出浑厚、有共鸣的声音，而不是直接的敲击琴键。

《平湖秋月》引子部分（见谱例3-1）右手的三十二分音符，弹奏

<sup>①</sup> 叶健.论中国风格钢琴曲演奏中的“线条美”及技巧表现[D].北京:中国艺术研究院,2005:22-27.

时手指应贴着琴键,弹得均匀流动,避免出现“颗粒性”的音质。主题出现时,要将琶音弹得清晰、透明,手指重心移向小指的高音,突出旋律音,使每一个音符的音质都晶莹透明,描绘出细微的乐音线条。触键时,要注意指头和手腕的配合,把每一个小连线衔接得恰到好处。第三段中出现的带有保持音的高音旋律,似乎是模仿高胡的声音,弹奏时要体现出高胡的明亮挺拔,中间声部的六连音要谈得轻巧、均匀。



谱例 3-1

《卖杂货》第一段右手的主题旋律弹奏时,触键要轻巧、活泼;然而主题的第二次出现变成了左手弹奏,较之于第一段的情绪,这次的弹奏应该更多凸显旋律的流动性。

弹奏《思春》的主题时,手指的动作幅度要小、干净利落、贴键弹奏,手腕尽量放松;主题出现在中低音区时要弹得浑厚有力,与前面的高音区形成对比。

乐句是构成一首乐曲的一个具有特性的基本结构单位,它能表达出相对完整的意义。乐句中的“线条美”是随着音乐的进行、时间的推进而逐步展现的,乐曲中的乐音并不是单独存在,而是数个为一组串联成抽象的线条,并由这种音乐线条的形态变化而产生愉悦的听觉美感。正是音乐线条形态变化的多样性,带来了

各种优美的旋律、丰富的曲调。因此，演奏者要有意识地运用歌唱性演奏技巧，来突出线条流动变化的美感。

如《买杂货》第二段（见谱例3-2）旋律的弹奏要抒情、富有歌唱性，贴键弹奏，下键的速度要慢，力量从一个手指向另一个手指传递，细心地勾勒出旋律线条的流动变化。



谱例3-2

《早天雷》第一段（见谱例3-3），开头的五音连奏加上两个跳音为一句，前五个音用一个“落滚”完成，同时左右手做到整齐统一、干脆利落。其后的两个带保持音的跳音，要采用手臂断奏，弹奏时声音要饱满，不能因为是跳音而破坏了句子的整体性。



谱例 3-3

《思春》的中段（见谱例3-4）以安静的行板为速度基调，平行和弦的弹奏也要特别注意如歌的连奏，三个声部的横向连接要

自然流畅，做到均匀、平缓的移动，主题旋律要突出，富有表情。



谱例 3-4

《平湖秋月》第一段的主题旋律（见谱例2-11）是用一连串琶音构成，弹奏时要注意突出右手的旋律音，不能为突出单个的琶音而破坏每个大乐句的线条。左手的三十二分音符的伴奏“波浪音型”要弹得均匀、流畅、轻巧，用以衬托右手主旋律的优雅、连绵。第二段（见谱例2-14），音量明显变弱，主旋律由左手奏出，手指下键的速度要放慢，在柔和轻盈的音色下强调旋律线条的气韵深远，以便表现湖面上水波荡漾的情景。

### 3.2.1.2 织体的层次感和对比性

陈培勋先生在五首改编曲中，有很多地方用到了复调多声织体的写作方法，在弹奏这些复调乐段时首先要突出旋律声部，用作烘托气氛的和声音响不能淹没主旋律的流动，与此同时又要体现出整个织体在音色、力度等方面的层次感和对比性。笔者推荐学习者，把这些复调乐段抽出来单独练习，可以用到以下方法：第一，分手练习每个声部旋律，做到连断分明，分句准确，切忌音符纵向“对号入座”的块

状切割式练习；第二，将分手练习、分声部练习、慢练、合手练、重点集中练、完整练等，有针对的交叉结合进行；第三，进行声部旋律的弹唱练习，用以练习多声部音乐的听觉，如弹奏低声部唱高声部旋律，或弹奏高声部唱低声部旋律。

如《思春》第一段的后半部分（见谱例3-5），旋律在中低音区的出现，像是描写男性深沉与粗犷，与前半段描写女性明亮柔美的音色形成鲜明的对比。紧接着两个旋律在高低音区的两次轮流转换，生动形象地描绘出似乎青年男女的热烈对话场景。高音区的旋律要弹奏得轻盈明亮，曲调婉转温柔，用指尖触键。中低音区的旋律要弹得果断有力，体现男性的阳刚、沉稳的感觉。同时注意音区转换对比时，要衔接自然、紧密，切忌弹得仓促、断续<sup>①</sup>。



谱例 3-5

《双飞蝴蝶主题变奏曲》的变奏二（见谱例2-17）情绪较缠绵、抒情，弹奏时应注重各横向的旋律线条要优美流畅，纵向的声部和声关系要和谐，立体声部之间是一种此起彼伏的交织关系。既要把握每个声部的分句和呼吸，又要注意声部之间纵向结合的和声效果

<sup>①</sup> 宋艺闻. 陈培勋广东音乐主题钢琴曲研究[J]. 齐鲁艺苑, 2004(4): 60.

与层次感。最好是先分手练习、再分声部练习、最后合手练、完整练习。

《平湖秋月》的第三段（见谱例3-6），即第14-16小节音乐由三个声部构成，在整个乐曲中这一段起“转”的作用，音乐情绪由前面“承”段的柔和逐渐转为兴奋，动感增强，音乐形象愈加鲜活。主旋律由右手的高声部奏出，要将貌似断开的旋律音尽可能弹成连奏，演奏出富于歌唱性的旋律，音色要挺拔明亮。中间声部的六连音，主要起到烘托气氛的作用，是背景音乐，要弹的轻巧、均匀、若隐若现。左手在低八度音区重复右手的旋律，通过左、右手音乐在音色上的明暗对比来衬托旋律，使旋律线条具有立体感，层次分明。因此，左手在弹奏时触键一定要轻，下键的速度要慢，产生与右手主旋律明亮挺拔的音色相对比的，柔和的声音。



谱例 3-6

### 3.2.2、民族风格装饰音的演奏

装饰音指以各种符号标记在音符的上方，用来增加乐曲的表现力，尤其对旋律的节奏和风格等方面起一定变化者。常用的装饰音有倚音、颤音、回音、波音、滑音、琶音等。在中国的传统

音乐中，由于各种乐器演奏风格的需要，装饰音成为重要且普遍的表现手法，无论乐句或单音都可以被装饰，甚至装饰音的使用位置也很灵活，如“头饰”、“中饰”、“后饰”、“尾饰”等。装饰音的使用可以使旋律线条更加流畅、灵活，音乐更具表现力。西方钢琴音乐中使用的装饰音可以称之为“实”音，每个装饰音都是旋律线条中的具有真实意义的一个组成部分、不可或缺。中国钢琴音乐的装饰方式则大为不同。尽管从形状看，中国钢琴音乐中的装饰表面构成没什么大不同，但在装饰位置、装饰方式、装饰性质与装饰速度上，却有着自身不同的特点<sup>①</sup>。陈培勋在这五首钢琴改编曲中对装饰音的运用，既源自于中国民族乐器的独特奏法和乐曲演奏时一定的即兴性，也源自于乐曲中生动形象的描绘性与写生性手法。这些装饰音（或模拟某种民族乐器的特性奏法）运用之巧妙、手段之丰富是不可或缺、不可替代的，往往用以营造特定的音乐氛围，对民族风格、民族韵味的刻画起到了惟妙惟肖、画龙点睛的作用。下面主要从倚音、波音、颤音、琶音等几方面作简要阐述。

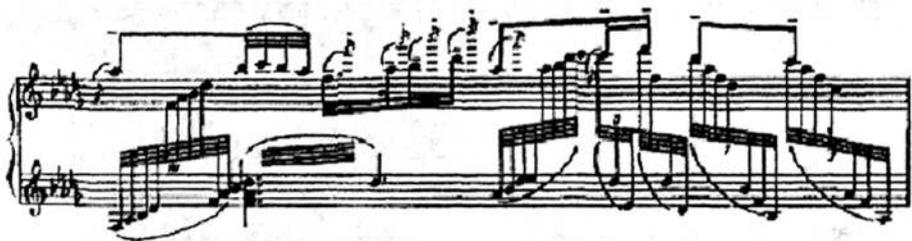
### 3.2.2.1 倚音

倚音大多是环绕旋律音上下方二度或三度音程，个别也有八度倚音。其中装饰音在主音前面的叫“前倚音”，装饰音在主音后面的叫“后倚音”。如《平湖秋月》中用短倚音的装饰音形式来模拟高胡的滑音，将高胡明朗高亢的音色模仿得惟妙惟肖<sup>②</sup>。演奏时，

<sup>①</sup>赵晓生. 中国钢琴语境[J]. 钢琴艺术, 2003(4): 35.

<sup>②</sup>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): 99.

大臂带动小臂以及手掌落键,力量快速从拇指转移集中到四指上,不能太直白。八度音程的后倚音(见谱例3-7)像是模仿高胡演奏中滑向高八度把位的“大绰”,大绰是广东音乐中最有代表性特色的表现手法之一,属于滑音中的一种,由低音处向高音处做大距离的滑动。演奏时,两个音要紧密连接,右手拇指的旋律音要突出、要弹的清亮而有弹性,手指贴键。



谱例 3-7

### 3.2.2.2 颤音

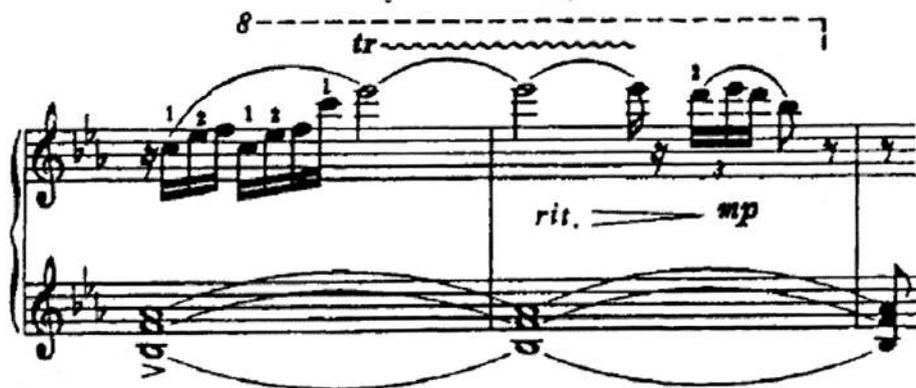
钢琴演奏中的颤音是指两个手指在琴键上富有弹性的一起一落,得出一种连续交替出现的特殊音响效果,两个手指的起落动作,要求迅速而均匀,不得忽快忽慢。时值较长的颤音,可以表现出宽广、悠扬、辽阔、流畅的感觉。不过,在初练颤音时,两个交替出现的音很难弹奏得均匀,并且还不能坚持奏完,这主要是因为每根手指的相当独立活动能力还不够强。所以,训练颤音技巧最好先从时值较短的颤音音符开始。此外,颤音的快慢(手指交替运动的频率)要根据乐曲的感情和速度而定。

如《平湖秋月》结尾的颤音(见谱例3-8)借用了琵琶的轮指演奏技法,在音色上又像是模仿洞箫恬静、秀雅的声音,弹奏时

手指应贴键，手腕、手臂要特别放松，轮流颤动的两个手指要轻巧、灵活且动作幅度小；如《早天雷》（见谱例3-9）中出现一个两小节的颤音，要弹奏得明亮而华丽。



谱例 3-8



谱例 3-9

### 3.2.2.3 琶音

琶音指一串和弦音从低到高或从高到低依次连续奏出，可以看作是分解和弦的一种。有时以短小的连接句或经过句的形式出现在乐曲旋律声部中，也有密集和弦前面加一垂直的波浪线用以增加旋律的流动性、丰富旋律的感染力。琶音陈培勋是钢琴作品创作的常用技法之一，主要目的是为了模拟民族乐器的音响效果，使作品用钢琴表达出的音乐语汇更加贴切。在演奏中模拟的民族乐器不同，表现的形象也不同，应该充分融入演奏者丰富的想象

力。

如《平湖秋月》中主题乐段出现的琶音（见谱例2-11），是模仿高胡明亮高亢的音色，而其后出现了“琶音音型”（见谱例2-14）的连续的三十二分、六十四分音符的和声织体是借鉴了古筝的刮奏技巧，体现了月色笼罩下的湖面波光粼粼的艺术境界。演奏时将大臂的重量送到每一个手指尖，用手腕带动手指跑到，下键要灵巧敏捷，每个音符要弹奏均匀、保证时值，重心放在拇指上，和弦转换时用手腕带动手指，做到从容、自然。

又如《旱天雷》中出现的由左右手共同完成了分解和弦（见谱例3-10），弹奏时也要特别注意两手的配合，十六分音符之间的衔接要自然，稍稍强调一下每个小节的头一个音，突出左手的主旋律线条。



谱例 3-10

此外，《卖杂货》第一段主题的第二次出现时，右手的分解和弦琶音，主要起到伴奏，增强旋律流动性的作用，弹奏时要自然流畅，稍显活泼。

通过以上对各种形态的装饰音的分析，可见陈培勋先生是以再现中国音乐的民族风格为出发点，借鉴民间乐器的演奏手法，把装饰音作为模拟民间乐器音色的一种手段，使音乐更具民族韵

味和感染力。

### 3.2.3 节奏的把握

演奏中国钢琴作品时，节奏的把握是一个难点。中国音乐注重节奏的自由发挥，传统的曲谱一般只标注乐曲的指法、奏法和音高，而节拍节奏只能由演奏者根据自己的理解和体验去表现，不拘泥于西方音乐那种有规则的强弱拍重复更替的形式。其速度感不在于拍子的多少，而在于音序的排列，乐曲常呈现出一种“散”形时间结构状态<sup>①</sup>，即一种感性的时间观、模糊的节奏感，被称为“弹性节拍”。刘承华认为这种“弹性节拍”的形态是“曲线型的，其轨迹柔和而且圆婉。”在中国钢琴曲的演奏中，这种节奏感表现为一种旋律线条在速度变化中的收缩与拉伸力，更专注于音乐线条的变化与律动，以情感的抒发为出发点，而不是过分强调严格的拍点。演奏时把握节奏内涵的韵味才是重点。

这五首钢琴曲的共同特点是速度变化较为频繁，每一首都不是一个速度标记贯穿始终，每一段都有不同的节奏要求和情绪变化。在弹奏时要细心研究好各个速度标记所要表达的意境，选择一个合适的节奏和速度，同时还应注意各种速度之间的转换、对比要自然，不能随心所欲。例如《卖杂货》第一段是旋律活泼、轻巧的小快板；中段转为曲调优美抒情的“梳妆台”，速度变成了有节制的小行板，要放慢弹奏，但决不能因此而变得拖沓，音乐既有歌唱性又有流动感；再现

---

<sup>①</sup>肖敏. 王建中钢琴改编曲的民族风格和演奏特色研究[D]. 广州: 华南师范大学, 2003年:

段的结束部分速度变成了更快的快板，这个速度的变化要衔接得自然。《思春》引子部分的中板，要弹奏得坚定沉稳，紧接着两小节的速度渐快过渡到主题生气勃勃的快板，速度的变化较为强烈。中间段的出现，以比引子的中板还偏慢的安静的行板为速度基调，安静从容的旋律要演奏地优美富有歌唱性。中段的后半部分速度稍有加快，但变化不太明显，旋律的演奏要比前半部分更为流动、活跃。改编后的《早天雷》情绪比原曲更为明快，以（快板，但不太快）为速度基调，经过四次渐快、渐慢的节奏变化，并加以力度和表情变化的对比润饰。尤其是结尾的速度变化极为丰富（见谱例 3-11），要处理得准确而自然，短短五小节中经历了 Prestissimo（最急板）-Andantino（小行板）-Allegro vivo（充满活力的快板）的急剧变化。琶音的演奏要迅速、流动，一气呵成，之后速度突然放慢为小行板，起到了欲扬先抑的效果，预示着后面的滚滚春雷，这一小节八分音符的和弦要弹奏得坚定有力，一个音一个力量，像隆隆春雷从远处滚滚而来，速度逐渐

The musical score for Example 3-11 consists of two systems of music. The first system contains two measures of music. The first measure is marked *Prestissimo* and *brillante*, featuring a rapid, ascending arpeggiated figure. The second measure continues this figure and is also marked *Prestissimo*. The second system contains three measures. The first measure is marked *Andantino* and *fff pesante*, featuring a slow, heavy chordal texture. The second measure is marked *Allegro vivo* and *agitato*, featuring a more active, rhythmic texture. The third measure continues the *Allegro vivo* tempo and *agitato* character. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one flat.

谱例 3-11

活跃、加快，音乐在强劲有力的快板气氛中果断结束<sup>①</sup>。

中国传统音乐中常出现“散板”的速度标记，它与西方音乐中的“Rubato”有所相似又略有不同，对演奏的速度、节拍、节奏都要求不太严格，可以稍作自由发挥，但并不意味着可以随心所欲。在演奏这样的音乐片段时，速度的把握完全要靠演奏者的内心节奏和审美情趣来控制。要在充分理解乐曲意境的前提下，根据乐思的发展，设计好旋律的律动起伏，内心要根据乐句的起落而适当进行呼吸。

如《双飞蝴蝶主题变奏曲》变奏四中速度的伸缩处理(tempo rubato)，第1、2小节中的三连音和前十六分音符的时值要把握准确（必要时应该抽出来专门进行练习），而弹到第4、5小节的十六分音符时可以稍稍提速，到最后一拍时又放慢下来，这里划分了一个乐句。之后再次回到三连音平稳的速度，整个过程呈“橄榄型”——两头慢，中间偏后稍加速，符合中国传统音乐追求旋律“线条美”的伸缩处理原则。第11小节至13小节逐渐加速，到第14小节划分为一句，弹性节奏的弹奏是在整个基本速度保持不变的前提下，变化速度，保证前后达到平衡。第15小节又回到原来的速度，但情绪上要比开始更活跃，与先前产生对比，并逐渐推向高潮。结尾处的六连音，开始两个音先站住，而后的一连串的音流要弹得迅速、敏捷，并做渐快，似行云流水般地层层推进，一泻千里<sup>②</sup>。演奏者应从演奏思维的宏观控制上准确理解乐曲的情绪起伏，乐思的贯穿发展，才能够完整的表达乐曲的神韵。

<sup>①</sup> 宋艺闻. 陈培勋广东音乐主题钢琴曲研究[D]. 北京: 首都师范大学, 2002: 25-27.

<sup>②</sup> 欧阳鹏婷. 《双飞蝴蝶主题变奏曲》演奏解析[J]. 艺海, 2008(4): 76.

又如《平湖秋月》，从记谱上看，总体没有什么太大的速度变化，但在实际演奏中若能恰当的运用弹性节奏，就能将该曲演绎得更为生动、更有韵味。如乐曲第一段的结尾处（见谱例3-12），右手高声部（即旋律声部）的前三拍稍稍渐快，一拍紧接一拍，同时力度上渐强，如湖面上水的波纹，一浪接一浪，直至第四拍稍稍推迟降d音的出现，再缓缓弹出后面的琶音，使开始加快的了的节奏得到了补偿，总体达到平衡，将湖面波光粼粼的意境已经表现得淋漓尽致。



谱例 3-12

如谱例3-13中的这个小节的第3、4拍，主旋律是两个附点八分音符，弹奏这两拍时要尽量的弹慢一些，稍强调一下旋律音，突出各声部的层次对比，同时，在弹到每一拍最后的十六分音符（即降a音）之前要稍稍停顿一下，这样才能更好地体现旋律的韵味。

此外，值得一提的是在音乐艺术中吸收和借鉴其它艺术形式的律动特点来丰富自身的表现力的这种节奏的使用方式，称为艺术律动。其中《卖杂货》主题节奏就运用了同名小调加花谱：

x . x x x | x x x x x |

使全曲的律动生动活泼粗犷奔放，既保持了浓郁的广东音乐艺术特

色，又发挥了钢琴的演奏特点，成为别具一格的好作品<sup>①</sup>。



谱例 3-13

### 3.2.4 民族音乐感的培养

作为音乐教育者，我们有责任、有义务使我们的受教育者在学习钢琴演奏技术的同时，了解我国优秀的音乐文化传统，并且能够自觉的以传承中华文化为己任。中国钢琴作品体现出的不仅是作为中华民族音乐优秀成果而存在，也是中华民族审美意识的具体体现，从而具有无可比拟的艺术魅力和审美价值<sup>②</sup>。然而，21世纪的今天，我国钢琴音乐与世界钢琴艺术，无论是在创作还是演奏等各方面都存在着巨大的差距，因此，笔者认为可以从以下几个方面来学习中国的民族音乐，培养学生的民族音乐感。

第一，突出中国钢琴音乐作品在教学中的地位。弹奏中国钢琴音乐作品，对培养学生的乐感和音乐表达能力都有着特殊的意义。但是，

<sup>①</sup> 曹莉芳. 中国钢琴作品演奏的三要素[J]. 云梦学刊, 2005(4): 99.

<sup>②</sup> 徐丹. 对中国钢琴作品在教学中重要地位的再认识[D]. 长春: 东北师范大学, 2005: 20-21.

在我们的实际教学中，中国钢琴音乐作品却往往被忽视，学生在练习或演奏中所选择的钢琴作品比例很小。虽然我们至今还没有建立起独立的教学教材体系，但我们的作曲家、钢琴家和教育家已为此做出了大量的努力，创作出了许多优秀的钢琴作品。如周广仁、应诗真合编的《初级钢琴曲集》、李斐岚的《幼儿钢琴教程》等，陈培勋的五首钢琴改编曲也是中、高级钢琴练习者选用的很好的教材。

第二，加强演奏中国钢琴音乐作品的技术训练。从技术的角度看，中国风格的钢琴音乐在演奏时有其特殊的要求。其一，由于中国音乐大多采用民族调式，无论是音阶还是琶音在指法上与欧洲大小调体系都有很大的不同，必须经过专门的练习。因此，陈培勋五首粤调主题钢琴曲在民族调式的应用方面有很大的优势，能帮助钢琴练习者掌握民族五声、六声等音调的弹奏特点。此外1966年，黎英海先生已针对这一问题写出了《五声音调钢琴指法练习》：“这套指法练习企图解决几个问题：（1）养成用邻指弹奏小三度‘五声式级进’的习惯，使隔指和邻指都能应用。（2）熟悉键盘上各调式的音阶及一般音调。（3）熟悉五声性调式的一些转调方法。（4）练习一些特殊的音调及音型，如加音的和弦琶音、四五度的和弦琶音、散板的变速节奏、五声加花的装饰音型以及模拟箏、扬琴、古琴、锣鼓的演奏效果的音型等”<sup>①</sup> 这本教材采用半音上行转调的方法学习民族五声调式的进行，对提高演奏中国钢琴曲的技巧十分有效。其二，模仿民歌的演唱或民族器乐的演奏是中国钢琴音乐作品的一大创作特点，乐曲中有很多特

<sup>①</sup>黎英海. 五声音调钢琴指法练习[M]. 北京: 2002: 1.

殊的装饰音和叠加音，这些也要经过专门练习才能掌握的。如《平湖秋月》中用琶音和短倚音的装饰音形式来模拟高胡，通过左手的震音伴奏，来模拟扬琴的轮奏及滚奏技巧，再如乐曲中出现的“琶音音型”的连续的三十二分、六十四分音符的和声织体来模仿古筝的刮奏技巧等，富于民间情趣。

第三，多方位培养民族音乐感。乐感即音乐感觉，是人类七大智能中的一种，具体包括：音高感，节奏感，和声听觉，旋律感等等。作为一种艺术，音乐就是要传达某种感觉（非简单的听觉），而乐感就是人们了解这种感觉的感官能力，这种能力的强弱不但受遗传因素的影响，也可以依靠后天培养。而中国钢琴作品的乐感具有特殊的美即“韵”，这韵就是“内美充盈而却不尽露”，表现在钢琴文化上则是一种对意境的追求。中国钢琴作品对描绘的形象总是倾向于捕捉内在的感受、揭示那存在于标题背后深刻的精神世界。这种美不可捉摸，不能用言语描绘，是一种美的心境、美的氛围。怎样在钢琴这种西方乐器上表现出地道的民族风格？这就要求演奏者发挥充分的想象能力，凭着自己的理解来丰富乐曲的表现力，揣摩作曲家的心境、语气和精神本质。在西方乐器之王钢琴上来体现民族特色和民族乐感，从而延伸作品的艺术韵味<sup>①</sup>。

演奏者要获得钢琴弹奏中的民族乐感，不仅仅要浏览大量的民族风格的钢琴曲目，更重要的而应该在音乐学习、演奏之外。民族音乐的形成与孕育它的人民的生活习惯、精神信仰、地理环境、历史传统

<sup>①</sup>曹莉芳. 中国钢琴作品演奏的三要素[J]. 云梦学刊, 2005(4): 99.

等因素息息相关，这就要求演奏者尽可能的去体验最原汁原味的民间生活，去了解一定的历史文化知识以及风土人情，去品味他们活生生的音乐之风情意趣。此外，还可以多听大师、名家的演奏，学习他们是怎样演绎、诠释民族音乐的，从中找到自身的不足与差距，逐渐提升自己的民族音乐感。

## 结语

陈培勋先生钢琴音乐创作的成功源自于,把西方先进的作曲技法谨慎的与中国的音乐文化、传统精神相结合。他对中国音乐的贡献在于:首先,在他的音乐创作中,以钢琴这种西方乐器为手段,努力体现了作为一个中国人坚定不移的爱国情操与坚毅不拔的民族精神,以及对祖国悠久文化发自内心的敬仰,促进了中国音乐、中国文化的传播。其次,他的作品有对祖国壮丽山河的赞美,有对民间传统情调、民间生活的反映,有对古曲风格的完美再现等等,这些对生活在 21 世纪的青年学生,进行爱国主义教育、素质教育等起到了极大地促进作用。再次,他的钢琴改编曲在保留、发扬东方特色的前提下,大胆的进行民族化技法、曲式的创新,丰富了世界钢琴音乐的写作、演奏体系,使钢琴音乐这一“西方文化”获得了广泛传播与发展,推动了东西方音乐文化的交流与融合。

钢琴进入中国社会已有上百年历史,然而要想在钢琴音乐这个在西方已经发展得相当成熟的音乐形式上,开辟本民族的钢琴音乐发展道路,创作出真正的“中国风格”,就必须积极、大胆地迎接外来文化同本民族的文化,以及时代精神的反复交融。

## 参考文献

- [1] 周薇. 西方钢琴艺术史[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2006: 1.
- [2] 孙继南、周柱栓. 中国音乐通史简编[M]. 山东: 山东教育出版社, 2004: 340-346.
- [3] 赵晓生. 中国钢琴语境[J]. 钢琴艺术, 2003(4): 36.
- [4] 鲍元恺. 怀念恩师陈培勋[J]. 人民音乐, 2008(2): 54-55.
- [5] 陶诚. 广东音乐文化研究[D]. 福建: 福建师范大学, 2003: 66.
- [6] 陈文红. 20世纪中国钢琴音乐风格探议[J]. 音乐创作, 2006(3): 87.
- [7] 李宁. 陈培勋粤调钢琴曲的民族化特征研究[D]. 长春: 东北师范大学, 2007: 19.
- [8] 常敬仪. 陈培勋五首粤调钢琴曲评析[J]. 钢琴艺术, 1996(6): 11.
- [9] 朱健. 广东风格钢琴曲——评陈培勋的《卖杂货》[J]. 文艺广角, 73.
- [10] 李莉. 钢琴曲《平湖秋月》的艺术魅力[J]. 中国音乐, 2007(4): 170.
- [11] 于倩. 由《双飞蝴蝶主题变奏曲》看变奏曲在钢琴教学中的重要性[J]. 钢琴艺术, 2008(6): 29.
- [12] 冯丽. 陈培勋五首粤调钢琴曲的和声运用[D]. 河南: 河南大学, 2005: 16-18.

- [13] 彭基巨. 钢琴曲《平湖秋月》的民族特性及演奏艺术[J]. 黄钟, 2002: 100.
- [14] 韩佩君. “风、雅、韵”——中国钢琴音乐作品教学和演奏中的主要问题研究(之一)[J]. 中国音乐, 2004(4): 92.
- [15] 辞海缩印本[M]. 上海: 上海辞书出版社, 2000: 2178.
- [16] 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: 15.
- [17] 叶健. 论中国风格钢琴曲演奏中的“线条美”及技巧表现[D]. 北京: 中国艺术研究院, 2005: 22-27.
- [18] 宋艺闻. 陈培勋广东音乐主题钢琴曲研究[J]. 齐鲁艺苑, 2004(4): 60.
- [19] 张昱婷. 钢琴曲《平湖秋月》的分析与研究[D]. 长春: 东北师范大学, 2007: 8-9.
- [20] 肖敏. 王建中钢琴改编曲的民族风格和演奏特色研究[D]. 广州: 华南师范大学, 2003年: 42.
- [21] 欧阳鹏婷. 《双飞蝴蝶主题变奏曲》演奏解析[J]. 艺海, 2008(4): 76.
- [22] 曹莉芳. 中国钢琴作品演奏的三要素[J]. 云梦学刊, 2005(4): 99.
- [23] 徐丹. 对中国钢琴作品在教学中重要地位的再认识[D]. 长春: 东北师范大学, 2005: 20-21.
- [24] 黎英海. 五声音调钢琴指法练习[M]. 北京: 2002: 1.

- [25] 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.
- [26] 中央音乐学院钢琴系编. 中国钢琴作品选[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1994.
- [27] 中国音乐家协会编. 1949—1979 钢琴曲选[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1987.
- [28] 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.
- [29] 卞萌. 中国钢琴文化之形成与发展[M]. 卞善艺译. 北京: 华乐出版社, 1996.
- [30] 中央音乐学院钢琴考级专家委员会编. 海内外音乐考级标准教程[M]. 华文出版社, 1993.
- [31] 杨儒怀. 音乐的分析与创作[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2003.
- [32] 常敬仪. 心潮逐浪高——陈培勋教授访谈录[J]. 钢琴艺术, 2000(3)
- [33] 袁静芳. 中国传统音乐概论[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2000.
- [34] 孙继南. 中外名曲欣赏[M]. 山东: 山东教育出版社, 1987.
- [35] 刘承华. 中国音乐的神韵[M]. 福建: 福建人民出版社, 1998.
- [36] 梁茂春. 中国当代音乐[M]. 北京: 北京广播学院出版社, 1993.
- [37] 汪毓和. 中国现代音乐史纲[M]. 北京: 华文出版社, 1991.
- [38] 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.

- [39] 杨儒怀. 音乐的分析与创作[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2003.
- [40] 中央音乐学院钢琴考级专家委员会编. 海内外音乐考级标准教程[M]. 华文出版社, 1993.
- [41] 陶敏霞. 琴音缭绕——中国钢琴音乐作品教学与欣赏[M]. 西安: 陕西人民出版社, 2000.
- [42] 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.

## 后记

在攻读硕士学位的三年中，我自始至终得到了导师罗艺刚老师的悉心指导。在我感到学习与工作压力的同时，能够深深地感受到罗老师的热情鼓励与支持。罗老师丰富的学识、严谨的治学作风、踏实的工作精神，将永远成为我学习的楷模。在即将结束硕士学位学习生活之际，心中很是感慨万千。跟随罗老师，使我不仅学到了治学的态度和方法，更明白了许多做人的道理，这将使我终身受益，在此向导师表示衷心的感谢。

另外，还要特别感谢曾经给予过我帮助和指导的教授们，感谢他们对我的关心和支持，在大家的帮助下，我才能够顺利地完成学业。

陈丽芝

2010年4月