

天津音乐学院

硕士学位论文

民族器乐曲改编的钢琴作品创作美学研究——以五首钢琴作品
为例

姓名：宋阳

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：杨雁行

20081215

摘要

中国音乐的发展历史，是一部音乐文化交流融合的历史。20 世纪中叶鸦片战争以后，激烈的社会矛盾，也推动了中国音乐向前发展。在西学东渐过程中，钢琴曲的创作非常突出。作曲家利用中国传统音乐资源，在西洋乐器钢琴上进行了一定程度的移植以及创新。在根据传统音乐改编的钢琴曲这一大类作品中，有一部分乐曲是根据中国传统器乐曲改编的作品，这类作品很好的继承了中国音乐美学传统，同时结合了西方音乐创作以及钢琴音乐的传统。这一类乐曲集中体现了中西方音乐文化的差异以及相互融合的过程。鉴于传统民族器乐改编钢琴曲的数目较多，涵盖创作历史时期较广、涉及乐种、地区、演奏乐器、演奏形式多样的特征以及在教学演奏中的使用频率，本文主要研究《二泉映月》、《夕阳箫鼓》、《梅花三弄》、《百鸟朝凤》和《平湖秋月》等五首中国钢琴作品。这五首作品均产生于 20 世纪 70 年代，改编前的乐曲是中国最具代表性的民族器乐曲，改编后的作品在钢琴教学演奏方面也经常使用，并且促进了钢琴教学的完善发展。

目前关于这个课题的研究，集中于以下几个方面：音乐形态学方面的研究、音乐史学、音乐表演和文化人类学的研究，其中前三个方面有较全面细致深入地研究。但是美学方面的系统研究较少，并且，在一些研究中，音乐形态分析与美学分析联系不紧密的现象较多出现，美学特点并没有真正从对作品的分析中提炼出来。

本文将进用不同的分类方法对传统器乐曲改编的钢琴作品进行细致的分类，并运用音乐形态学、音乐史学以及比较学的分析方法，对主要研究的五首钢琴作品在旋律、和声、音色、装饰音等四个方面进行细致的分析，并从中提炼出钢琴改编曲的写意美、简约美的美学特征，找出作品继承的中国音乐传统以及体现的中国音乐美学思想。

关键词：传统器乐曲 中国钢琴作品 创作美学 音乐分析

Abstract

The development of Chinese music history is a fusion of culture and music. By the middle of the 20th century after the Opium War, the intense social conflicts also promoted the development of Chinese music. Creative works of piano is prominent in the process of western learning. The traditional Chinese music resources were used to innovate and translate into the works which were created by the western musical instrument piano. In the piano works which adapted from traditional music, some of the music based on traditional Chinese musical composition has inherited a very good Chinese traditional music aesthetics, while combined the tradition of creation of western music and piano music. This type of music embodies the music in western culture ,as well as differences in the integration process. According to the more piano works from tradition national instrumental music, the longer historical period, the varieties of the kind of music、 regional、 instrument 、 playing features, and the frequency in the teaching, five pieces which are “Er Quan Ying Yue” , “Xi Yang Xiao Gu”, “Mei Hua San Nong”, “Bai Niao Chao Feng” and “Ping Hu Qiu Yue” were studied in this paper. The five pieces produced in the 1970s, were the most representative of the Chinese national music before the adaptation and commonly used in teaching after the adaptation.

At present, research on the subject mainly focus on the following areas: Music morphological, music historiography, music performances and cultural anthropology. The first three have a more comprehensive and in-depth research, however, the aesthetic aspects of the research is less and in some studies the analysis of the patterns of music and aesthetic of music is less linked, the aesthetics didn't really extracted from the work.

In this study, different classification methods were used to classified the adaption of the traditional music-piano works. The melody, harmony, timbre and grace note of the five piano works were analyzed using the analysis methods of music morphology, music history and comparative analysis, then the aesthetic characteristics of the piano

works-the enjoyable, the beauty of simplicity and visionary beauty-were extracted. Trying to find out a succession of the tradition of Chinese music and reflecting the aesthetical thought of Chinese music.

Keywords: Chinese traditional music, Chinese piano music, music aesthetic, music analysis

绪论

在中国音乐西学东渐的发展过程中，钢琴作品的创作很突出。作曲家利用中国传统音乐资源在钢琴上进行音乐创作。作曲家将中国传统音乐中的民间歌曲、舞蹈音乐、说唱音乐、戏曲音乐以及民间器乐等资源，与钢琴结合，进行不同程度的创作性工作，从而建立了钢琴音乐的中国风格。中国钢琴改编作品的出现，为始于 14 世纪上半叶、流行于巴洛克时期、在 19 世纪蓬勃发展的钢琴改编曲这一种类，增添了新的分支和流派。¹在众多的中国钢琴改编作品中，有一类是根据中国传统器乐曲进行改编的钢琴作品，这一类作品数量多，质量高，很好的继承了中国音乐的神韵和西方多声创作的传统。

钢琴属于键盘类乐器，中国钢琴艺术探索的起点，也应当是中国最早的键盘上的现代民族多声思维的尝试。依据现在已经发现的史料，最早的尝试是赵元任改编的风琴曲《花八板与湘江浪》，约创编于 1913 年。²笔者借鉴《传统音乐概论》对于中国传统音乐的分类即：民间歌曲、舞蹈音乐、说唱音乐、戏曲音乐、器乐与乐种等五类，将中国钢琴改编曲分为以下五类：根据民间歌曲或者创作歌曲旋律改编的作品，如王建中的《绣金匾》、《浏阳河》，《山丹丹开花红艳艳》等；根据民族风俗歌舞改编的作品，如谭盾《看戏》；根据说唱音乐改编的，如《蝶恋花》等；根据戏曲音乐改编的作品如钢琴伴唱《红灯记》等等，根据传统器乐曲改编的作品如储望华《二泉映月》、黎英海《夕阳箫鼓》、王建中《百鸟朝凤》、《梅花三弄》等。不同时期的创作审美指导思想决定了具体创作的差异性，传统器乐改编的钢琴作品较多的出现在 20 世纪 60、70 年代。这与 60 年代初期提出“民族化”口号有着密切的关系，这一时期的创作要求是借鉴外来艺术样式和技巧时要赋予它民族特色，使之适应于本民族的审美习惯。传统音乐的钢琴改编以及和声的民族化探索，成为创作主流。文革期间钢琴改编曲成为惟一出路。³如钢琴伴唱《红灯记》、钢琴协奏曲《黄河》、黎英海改编的《夕阳箫鼓》、储望华创作改编的《二泉映月》和《南海小哨兵》、陈培勋根

¹ 候颖君 《论钢琴改编曲的音响、和声、材料和结构重组》载于《钢琴艺术》2006 年第 11 期 第 16 页

² 魏廷格 《中国钢琴艺术究竟适于何时？》载于《钢琴艺术》2004 年第 8 期

³ 代百生 《何谓钢琴音乐的中国风格——从文化的视角研究中国钢琴音乐》载于《中国音乐学》2005 年第 3 期

据同名广东音乐改编的《平湖秋月》、殷承宗等人改编的《十面埋伏》、王建中改编创作的《梅花三弄》、《百鸟朝凤》、《陕北民歌钢琴独奏曲四首》等等钢琴作品。对民族风格的探寻依然停留在形式层面。

音乐在中国的社会和政治发展中起到了重要的作用。在从中国隋代开始的科举考试中,《嵇氏四弄》、《蔡氏五弄》是科举考试中必须掌握的音乐基础。从那个时期,对于士大夫阶层的素质就要求比较全面。古人的“六艺”,就包括“礼、乐、射、御、书、术”,而古琴则是最能够体现中国音乐美学的乐器。本文选取根据器乐曲改编的钢琴作品,有如下几点原因:中国传统民族器乐作品包括众多种类的乐器,周代曾经根据乐器材质进行了分类:金、石、土、木、丝、革、匏、竹;具有多种表演形式,如独奏、器乐合奏;涉及较多地区以及文化习惯和传统,如广东音乐、江南丝竹、鲁西南鼓吹乐、古琴音乐等等;接触不同社会历史时期的音乐作品,如唐代、宋代的器乐曲。综上所述,横向座标上,不同的乐器、演奏形式和地区分布;纵向座标上,不同历史时期的器乐曲,呈现出中国音乐社会文化发展大的轮廓,在艺术性、思想性和文化性方面都有丰富的内涵。将这些曲目改编成钢琴曲,等同于东西方两种文化相互融合,用钢琴曲的形式重新诠释中国音乐文化传统。

鉴于传统民族器乐改编钢琴曲的数目较多,目前找到的正式出版的曲目约有四十余首,涵盖创作历史时期较广,涉及乐种、地区、演奏乐器、演奏形式多样的特征以及在教学演奏中的使用频率,本文主要研究《二泉映月》、《夕阳箫鼓》、《梅花三弄》、《百鸟朝凤》和《平湖秋月》等五首中国钢琴作品。这五首乐曲均产生于20世纪70年代,改编前的乐曲同样也是中国最具代表性的民族器乐曲,改编后的作品在钢琴教学演奏方面也经常使用,并且促进了钢琴教学的完善发展。

目前,关于器乐改编曲的研究主要集中在以下几个方面:**钢琴教学方面**,如李萍的《论钢琴独奏曲 夕阳箫鼓 的演奏与教学》,在具体演奏教学主要注重宏观的整体布局的把握,以及微观的音乐细节,在钢琴上很好的展现中国音乐文化传统;**音乐史学分析**,对于中国钢琴音乐发展的历史分期,具有较为一致的分类,最具代表性的当如卞萌博士的《中国钢琴文化之形成与发展》,该书中将发展过程分为五个时期,即萌芽期(1919——1937)、成熟期(1937——1949)、繁荣期(1949——1966)、文革转折时期(1966——1976)和探索阶段;**音乐形态学分析**,如李西安的《钢琴曲 夕阳箫鼓 音乐分析》;**文化人类学研**

究，如代百生的《何谓钢琴音乐的中国风格——从文化的视角研究中国钢琴音乐》；**钢琴演奏以及美学研究**；尤其值得注意的是赵晓生教授在中国钢琴音乐的教育教学以及研究方面做出的努力。在《钢琴演奏之道》一书以后，又发表长篇论文《中国钢琴语境》，从声韵、气韵、装饰、音色、节奏、奏法、踏板、结构等八个方面，对钢琴音乐具有的东方文化特质进行阐述，可以说是对专著观点的详细注解和补充；在**音乐美学**研究方面，音乐形态分析和美学理论总结脱节的现象经常存在，真正从音乐作品中提炼出美学观点的文章寥寥无几。正如魏廷格所言：“对于具体音乐作品的音乐传统因素而言，是能够具体化为可感、可做定量分析的诸种构成音乐作品的元素。一部真正继承了中国音乐传统的作品，必定能从或旋律旋法、或调式音调、或节奏音色等等方面，明确指出传统因素之所在。”⁴本文的研究意义和价值也在于此，从作品的音乐本体出发，与美学思想等传统因素建立直接密切的联系。

本文将运用音乐美学的研究方法如哲学、心理学（内省法）、社会学的研究方法以及音乐形态学、音乐史学以及比较学的分析方法，对传统器乐曲改编的钢琴作品进行细致的分类，对文中选取的五首钢琴曲结合文化背景进行音乐本体的研究，在旋律、和声、音色、装饰音进行分析并归纳总结特征，并进行美学总结，力图寻找作品继承的中国音乐传统以及体现的中国音乐美学思想。

⁴魏廷格《从中国钢琴曲看传统音乐与当代音乐创作的关系》载于《中国音乐学》1987年第3期第80页

第一章 传统民族器乐曲改编的钢琴作品分类以及五首乐曲创作背景研究

第一节 传统民族器乐改编钢琴曲综述

在西学东渐的过程中，中国钢琴艺术的发展也充分体现了西方钢琴音乐文化同中国传统音乐文化互相角力的过程。依据现有史料，赵元任于 1913 年改编的风琴曲《花八板与湘江浪》，是中国最早在键盘乐器上尝试现代民族多声思维，而钢琴是键盘类乐器的一种，因此这个尝试同样可以视为中国钢琴艺术探索的起点。⁵不长的时间之后，音乐工作者们就开始尝试将中国传统器乐作品同钢琴这种乐器相结合。直至今日，传统器乐作品依然是钢琴音乐创作取之不尽用之不竭、并值得仔细挖掘的资源宝库。

根据现在已经出版的乐谱以及书籍（民间尚未正式出版的乐曲不算作内），1921 年，无锡圣公会美国女传教士郝路义（L.S.Hammond）将古琴曲《梅花三弄》改编成钢琴曲是最早在钢琴上的尝试。传教士在中国近代文化以及音乐发展中起到的作用也是不可忽视的。学贯中西的杨荫浏先生曾经跟随郝路义学习英语、钢琴和音乐作曲理论，郝路义也向他学习中国诗词、音韵和昆曲。⁶因此，完成中国传统器乐作品在钢琴上的改编和创作，就要求改编者同时具有中国音乐和西方音乐两种音乐文化背景。1931 年 6 月，郝路义又根据广东音乐中的民间音乐改编成钢琴作品《粤调》。

20 世纪 30 年代至 50 年代，由于我国国内政治军事形势的不断变化，文艺工作者积极投身革命运动。分别掀起了抗日救亡歌咏运动、开展敌后根据地的运动、新秧歌运动等等用文艺来支持革命的运动形式。⁷由于文艺工作者们创作重心的转移，这一时期的由传统器乐曲改编的钢琴作品数目较少。

建国初期，进入 20 世纪 50 年代，音乐创作的指导思想和价值观念都产生了较大的变化。在“百家争鸣百花齐放”的“双百方针”的指引下，音乐创作

⁵ 魏廷格《中国钢琴艺术究竟始于何时？》载于《钢琴艺术》2004 年第 8 期

⁶ 钱仁康《我所知道的杨荫浏先生》载于《音乐艺术》2007 年第 4 期 第 54 页

⁷ 汪毓和编著《中国近现代音乐史》人民音乐出版社 华乐出版社 2002 年 10 月北京第 3 版

积极地探索民族风格的道路。⁸这一时期涌现出了较多的此类钢琴改编曲。中国音乐当代史中最有成就的四位音乐家在这类改编曲目的历史发展轨迹中发挥了重要作用。

马思聪根据广东音乐改编的《粤曲三首》(《羽衣舞》、《走马》、《狮子滚球》)是其创作中期的作品。作曲手法较为简洁朴素,简单的和声以及复调语言,似乎未能深入这些民间音乐的鲜活的曲趣和神韵,因而这《粤曲三首》比起同一时期另一位作曲家陈培勋改编的《广东音乐主题钢琴曲四首》来,影响要小得多。⁹

另一位作曲家刘雪庵的创作以歌曲为主,据目前已经出版他的作品,只有一首根据1941年就对琵琶古曲《平沙落雁》改编创作的《南来雁》再次修改的《飞雁》。他和马思聪对于传统器乐曲改编的钢琴作品创作,都做出了一定程度的尝试。

而在这—时期,江文也和陈培勋对此类钢琴作品尝试较多。江文也是中国近现代音乐发展过程中一位生活经历复杂坎坷、艺术个性鲜明、富于大胆创新精神的多产作曲家。50年代改编创作的《第三钢琴奏鸣曲“江南风光”》、《乡土节令诗》中的《初夏夜曲》、钢琴叙事诗《浔阳月夜》、钢琴奏鸣曲《典乐》以及钢琴绮想曲《渔夫舷歌》属于作曲家创作中期的作品。这一时期中,他将中国古代音乐文化与现实音乐创作之间去求得一种联系。他开始从我国民族器乐(主要是琵琶、箏、古琴等古代乐器)中吸取其独特的音调、节奏乃至将整首乐曲移植到钢琴上。应该说,他的这些探索对于中国钢琴音乐创作的民族化是具有开拓性质的。¹⁰

陈培勋于1952年至1954年之间根据广东音乐改编的《卖杂货》、《思春》、《“双飞蝴蝶”主题变奏曲》和《旱天雷》时至今日,依然是中国钢琴作品中的经典之作。

接下来的文革时期,是音乐领域个别种类发展极为突出的时期,只有“样板戏”等少数艺术种类可以存在,却在不经意之间影响到传统器乐作品改编的钢琴作品的发展和成熟的过程。在这一时期产生的《夕阳箫鼓》、《二泉映月》、《梅花三弄》、《百鸟朝凤》、《平湖秋月》、《彩云追月》等等作品具有较为成熟的

⁸ 明言著《20世纪中国音乐批评导论》热门,人民音乐出版社2002年10月北京第1版

⁹ 梁茂春《论马思聪音乐创作的历史贡献》载于《中国音乐学》1989年第3期第17页

¹⁰ 汪毓和《不断向民族文化传统贴近——试论江文也音乐创作风格的演变》载于《人民音乐》2000年第11期第12、13页

作曲技术并且很好的继承了中国传统音乐文化的神韵。

改革开放以后，随着思想的解放，文艺工作者的创作天地有了很大的拓宽。在音乐创作呈现出多元化的趋势。1980年以后，依然出现了《霓裳羽衣曲》、根据同名古琴曲改编的《双鹤听泉》、根据江南丝竹改编的《三六》以及崔世光根据刘天华三首二胡作品改编的钢琴作品等。改编的种类以及形式也出现多元化的趋势。

尽管当今的音乐创作日益丰富多彩，由传统器乐曲改编的钢琴作品依然是中国钢琴作品创作中的重要方式之一。

1.1.1 传统器乐曲改编的钢琴作品分类方法

钢琴作为一种外来乐器，能够进入中国音乐生活并且产生积极影响，钢琴改编曲在二者之间搭造了一座桥梁。钢琴改编曲是中国钢琴作品的一种类型，已经并且还将对中国钢琴音乐的发展起到影响。充分研究由中国传统民族器乐曲改编的钢琴作品这一类作品的前提，是要进行细致的研究，对研究对象进行分类，是研究的方法之一，这样才能从创作改编以及演奏的角度探寻规律。现代科学把分类研究归为逻辑学范畴。形式逻辑创始人亚里士多德曾经说过，“类”——是认识网上的网结。亚里士多德最早提出了“范畴”这一概念，他所说的范畴即是分类、类别的意思。现代逻辑学的观点把分类又称作划分，即把一个概念的全部对象，按照一定的标准，划分为若干小群的一种揭示概念外延的逻辑方法无论是自然学科还是社会学科，都把其研究对象进行相对科学的、合乎逻辑的分类看作是十分重要的课题。由此可见分类问题对本课题的研究具有重要的现实意义和历史意义。¹¹下文将传统器乐曲改编的钢琴作品的分类方法归纳为历史分类法、乐种分类法、种属分类法等三种。

1.1.1.1 历史分类法

历史分类法是最为传统常见的分类法之一。音乐中的历史分类法，讨论音乐文化与社会历史、经济、文化等发展进程相关的问题，它与断代史、民族史、经济史、宗教史和科技史等的关系密切。¹²在对传统民族器乐曲改编的钢琴作品

¹¹姚芸君《数字化时代的传统音乐分类问题思考——以戏曲声腔为例》载于《中国音乐》2008年第1期第81页

¹²费师逊《音乐的功能分类法》载于《人民音乐》1988年第10期

的历史分类中，从目前收集到的材料来看，时间较早并且较为系统的是卞萌在她的博士论文《中国钢琴文化之形成与发展》一书中所作的分类，即：萌芽期（1919——1937）、成熟期（1937——1949）、繁荣期（1949——1966）、文革转折时期（1966——1976）和探索阶段。在此后的众多研究中，关于这一问题基本达成一致。通过前文综述，可以明显地看出，在繁荣期和文革转折时期，传统民族器乐改编的钢琴作品数量较多。固然，会受到政治社会发展的影响，但也从另外一个侧面反映出不同的历史阶段，对于钢琴音乐“民族化”的不同认识，改革开放之后钢琴音乐的中国风格大多采用中国元素的手法来表现，由此不难看出这两个时期的尝试虽然较为保守，却是必经之路。

卞萌的分类同中国近现代以及当代史的划分有很密切的关系，诚然，进入20世纪以后，中国社会的历史与经济社会政治发展有不可分割的关系，而且这种联系也影响到了音乐事业的发展。这样的分类方法优点在于，将研究对象放入文化人类学的视野以及社会发展大背景下，使研究更为全面。但是，笔者以为，这种分类方法的不足在于具体到某一类作品的分类，应该从此类作品的产生发展过程着手，侧重于艺术价值和创作特征在历史时期中的特点，即根据艺术本体总体特征的变化进行历史划分，不能简单地一概而论。

1.1.1.2 乐种分类法

这种分类法是借鉴袁静芳的乐种学观点进行的分类。她在《民族器乐》中对于民族器乐曲乐种的界定“历史传承与某一地域（或宫廷、寺院、道观）内的，具有严密的组织体系，典型的音乐形态构架，规范化的序列表演程式，并以音乐（器乐、声乐、吟诵）为其表现主体的各种综合艺术、音乐形式，均可称为乐种。”，乐种的表现形式是多样的，主要有纯器乐形式、综合音乐形式、综合艺术形式三种类型。¹³

尽管袁静芳的乐种学与本文的乐种并不在一个层面，但从分类方法借鉴的角度来考虑，由于二者研究对象不同，因此仍然可以借鉴。笔者认为可以将改编曲分为两大类，根据独奏器乐曲改编的作品和根据民族器乐合奏改编的作品。在独奏器乐曲改编作品中，又可以根据不同的乐器具体分为：根据二胡音乐改编的作品，如储望华改编的《二泉映月》以及崔世光改编刘天华的三首二胡作品；根据琵琶音乐改编的作品，如谢耿根据琵琶古曲《月儿高》改编的《霓裳

¹³ 袁静芳《民族器乐》高等教育出版社 2004年7月第二版

羽衣曲》；根据古琴音乐改编的作品，如王建中根据同名古琴曲改编的《梅花三弄》；根据古筝音乐改编的作品，如江文也根据同名筝曲《典乐》改编的钢琴奏鸣曲等等。器乐合奏作品中，根据丝竹乐类改编的作品，如刘庄根据江南丝竹改编的《三六》、马思聪根据潮州弦诗改编的《狮子滚球》、陈培勋根据广东音乐改编的诸多作品等；根据鼓吹乐类改编的作品，如根据鲁西南鼓吹乐改编的《百鸟朝凤》等等。

这种分类方法能够更清晰的展示钢琴改编曲体现出来的不同民族乐器的特质和文化特点；缺点在于，经过改编的钢琴作品跟原作相比，往往会体现更多乐器因素，如果单纯以这样的分类来研究，具有一定的局限性。

1.1.1.3 种属分类法

种属是逻辑学中包含和被包含的关系，在生物学中得到广泛应用。音乐中的种属分类，探讨了音乐各个品种或形态之间的亲缘关系，模仿生物学进行分类。这对于探索与考证音乐品种或曲目间的谱系——传承关系甚为紧密。¹⁴种属分类法在传统民族器乐作品改编的钢琴中的具体应用表现为，改编曲对原曲的不同程度的改编，可以反映出作曲家二度创作所体现出的创作观点以及美学观念。在侯颖君的硕士论文《论钢琴改编曲的音响、和声、材料和结构重组》中主要的研究对象是外国钢琴改编曲，并针对该研究对象，根据原曲在改编曲中结构旋律等方面不同程度的再现，归纳为四种分类方法：移植、忠实改编、自由改编、利用素材进行创作四种。¹⁵在文中，对四种方式的定义分别是：移植，即保留原曲基本面貌，不做结构性变动；忠实改编，基本忠实于原作，但在和声、演奏方式、音色、线条等方面做一些显著改变，尤其因为乐器演奏需要增添华彩炫技因素；自由改编，对原作结构作较大改动，更自由的重新组织乐曲；利用素材重新创作，改编后的乐曲基本上脱离了原作的结构和模式，但与原作依然存在千丝万缕的联系。这种分类方法的优点是能够明确改编后乐曲的创作程度，缺点是分类标准并不能完全适用于中国传统民族器乐组改编的钢琴作品并且归纳总结缺乏严谨性和准确性。首先乐曲移植对于中国钢琴作品是不存在的，传统器乐作品在改编成钢琴作品的过程中，和声、调式调性、织体等方面都进行了重组，不属于移植；其次，所谓忠实改编和自由改编，需要明确忠实

¹⁴ 费师逊《音乐的功能分类法》

¹⁵ 侯颖君《论钢琴改编曲的音响和声材料和结构重组（二）》载于《钢琴艺术》2007年第1期第25页

和自由的程度，缺少衡量的标准，因此缺乏严谨性和准确性。

因此笔者归纳为**题材改编式**和**体裁改编式**两大种类。**题材改编式**即乐曲的题目以及表现内容改编后都有新的发展。**体裁改编式**又可细分为**手段改编式**、**结构改编式**、**元素改编式**。手段即旋律、节奏、节拍、速度、力度、音色、音区、调式、调性、和声、复调等 11 种，在改编过程中，对于原曲进行以上 11 种任意一种进行改编，都属于手段改编式。结构改编式则是对曲式结构和材料布局的改编。而在实际改编过程中，手段改编式和结构改编式经常会交叉出现。元素改编式即利用固定乐思或者核心音调对乐曲进行进行结构和手段的重组。如钢琴改编曲《二泉映月》、《梅花三弄》、《百鸟朝凤》都包含了手段改编和结构改编；黎英海改编的钢琴曲《夕阳箫鼓》严格意义上来讲，属于元素改编，再比如张筠青利用《二泉映月》主题创作的钢琴曲《剑之韵》，也属于元素改编。

第二节 本文研究的五首钢琴曲以及原曲创作背景介绍

本节主要以史学研究的方法，从传统器乐曲原曲、原曲作者、改编曲以及改编作者等四个角度进行研究。

1.2.1 《二泉映月》 创作背景介绍

二胡曲《二泉映月》是民间音乐家华彦钧所作。二胡在乐队中多为伴奏乐器，卓越的民间音乐家华彦钧（阿炳，1893——1950）和杰出的民族音乐革新家刘天华（1895——1932），对二胡演奏艺术的发展做出了创造性的贡献。

华彦钧的二胡曲《二泉映月》时二胡艺术的代表曲目，又名《依心曲》。这首乐曲的发展成型阶段大约历经 30 余年。受到了江南丝竹、锡剧滩簧调、道教音乐等多种民间音乐的影响。二胡曲借景抒情，寓景于情，情重于景，优美感人。

华彦钧（1893——1950）著名的民间音乐家。小名阿炳，江苏无锡小泗房人。华彦钧自幼在音乐上受到其父华清和（无锡雷尊殿当家道士）的严格训练，掌握了全部梵音以及多种民族乐器的演奏，少年时期就技艺精湛，能奏擅唱。他利用各种途径拜了不少民间艺人为师，进一步广泛的接触并学习当地的民间音乐，奠定了华彦钧艺术创造的身后的传统修养和技术基础。三十多岁时，因

病双目失明，开始了流浪卖艺生涯。个人生活的苦难遭遇和民间艺人在社会的低下地位，使他的感情与社会底层的劳动人民更加接近，这对华彦钧的艺术创造和风格特点的形成有着重要的影响。朴实亲切的民间音乐形式和风格特点是华彦钧器乐作品的艺术特点¹⁶。

钢琴改编曲《二泉映月》由作曲家储望华 1972 年改编。储望华学习音乐的经历也影响到其日后的创作指导思想。储望华 1952 年进入中央音乐学院附中学习，主科钢琴，1956 年正式转入附中理论学科。1957 年进入中央音乐学院钢琴系学习，在钢琴音乐和技巧方面都打下了全面、良好的基础；同时潜心于作曲技法的自学和钻研。1963 年毕业后留校任指挥系伴奏工作。其间接触了大量交响乐、歌剧，为今后的创作打下良好的基础。1965 年调回钢琴系，专职从事创作。1961 年至 1980 年这 20 年时间被储望华成为“集体创作”的年代，与众多钢琴家、作曲家合作创作了一些作品。这个时期，为储望华积累了大量生活体验与作曲经验，作品也逐渐成熟。钢琴改编曲《二泉映月》时在特定局下产生的作品，为中国钢琴音乐作出了特殊的贡献。这首钢琴作品 1978 年由著名钢琴家杨峻在储望华首次个人钢琴作品音乐会上推出。是具有中国风格钢琴作品的代表作之一。改编后的钢琴曲尽量减少了原曲中的随意即兴性。并且充分发挥了钢琴曲的色彩性。钢琴《二泉映月》试图情景并茂，二者相映成辉。

1.2.2 《夕阳箫鼓》创作背景介绍

钢琴曲《夕阳箫鼓》改编自琵琶曲《夕阳箫鼓》。从历代文献记载中，《夕阳箫鼓》琵琶曲在宋代可能已有，例如苏轼，在《宋叔达家庭琵琶》诗中有：“数弦已品龙香拨，半面犹遮凤尾槽。新曲翻从《玉连锁》，旧声终爱《郁轮袍》。梦回只记《归舟》字，赋罢双垂紫锦条。何异乌孙送公主，必添无际《雁行》高”。在这首七言律句中，记载了四首琵琶曲的曲名或者段名。说明这几首琵琶曲有很好的艺术感染力，并在宋代已经流行了。但是未能流传下来。

琵琶曲《夕阳箫鼓》的曲谱，根据现有资料，最早见于清代乾隆嘉庆年间（约公元 1736—1820 年）浦东派《鞠士林琵琶谱》手抄本中；《陈子敬琵琶谱》手抄本中，也极有《夕阳箫鼓》的曲谱，共七段，每段各有两个字的小标题。1842 年张兼山的《檀槽集琵琶谱》以及 1874 年的吴畹卿手抄琵琶谱中都记

¹⁶ 袁静芳《民族器乐》高等教育出版社 2004 年 7 月第 2 版

有本曲。1895 年出版的平湖派《李芳园琵琶谱》中，把本曲改称《浔阳琵琶》，共有十段，各段小标题文字也均已更改。1926 年编写、1929 年出版的《养正轩琵琶谱》中，取名仍称《夕阳箫鼓》，在《汪昱庭琵琶谱》手抄本中，取名改称《浔阳月夜》，分十段，各段小标题文字相仿于《李芳园琵琶谱》。19 世纪 20 年代之后，上海大同乐会的柳尧章和郑觐文等根据汪昱庭传谱琵琶曲《浔阳月夜》改编改变为丝竹乐合奏曲，分十段，每段小标题又作了更改，曲名称作《春江花月夜》，每段的标题分别为：江楼钟鼓，月上东山，风回曲水，花影层台，水云深际，渔歌唱晚，洄澜拍岸，桡鸣远濑，今乃归舟，尾声

钢琴曲《夕阳箫鼓》为著名作曲家黎英海于 1972 年根据不同版本的琵琶谱改编而成，1982 年在《中国音乐》上，又发表了 1975 年改编的另外一个版本。¹⁷改编中，不仅借鉴了原曲的音乐，更传神的表达了原曲的意境，因而成为中国钢琴作品具有深刻文化内涵的乐曲。他曾经就《夕阳箫鼓》的创作谈了他的想法：“我在构思这部作品时，就已经把原标题的字面涵义排除掉了。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，美丽如画的风景，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”也就是说，作曲家是在倾听这部民族音乐作品时候产生的灵感，依据自己所处时代和环境，对民族音乐文化赋予了新时代的气息。¹⁸作曲家黎英海是理论研究和实践创作都颇有建树的音乐家。音乐创作涉足于声乐、器乐、电影、舞蹈诸领域。音乐创作中，始终坚持民族化，有意识的追求中国风格。他认为，创作应当以传统为根基，广泛吸收外来有益经验，使之与民族特点相结合；音乐作品要摆脱固定模式的束缚，对民族传统的继承，要有所创新才能发展。¹⁹

1.2.3 《百鸟朝凤》创作背景介绍

《百鸟朝凤》是鲁西南鼓吹乐的代表作品，流行于山东、安徽、河南、河北等地。也是以《抬花轿》曲牌为基础而形成的变体之一。以热情欢快的旋律与百鸟和鸣之声，表现了生气勃勃的大自然景象，引人入胜。《百鸟朝凤》原来在民间风俗生活中演奏，因演奏场合的群众性和流动性，演奏者根据客观需要

¹⁷吴竞《传统器乐曲改编的五首中国钢琴曲分析与研究》西北师范大学硕士学位论文 2005 年 6 月

¹⁸方岳民《夕阳箫鼓——从琵琶曲到钢琴曲的文化衍变》载于《音乐探索》2006 年第 2 期

¹⁹修海林《黎英海教授的民族音乐创作与研究》

和本人的技术特长作即兴发挥。后由著名唢呐演奏家任同祥在专业音乐工作者的协助下对《百鸟朝凤》进行了一次较大的改编整理。任同祥八岁学艺，初随“鼓乐班”学奏打击乐器。十二岁开始学吹唢呐，其后随师周游，见知名家。由他改编整理的唢呐曲《百鸟朝凤》，构思新颖，趣意横生，曾赢得国内外广大听众的赞赏。

钢琴曲《百鸟朝凤》是王建中先生与 1973 年改编而成的，保留了原唢呐曲的旋律特色，对原旋律和段落结构作了必要的精简压缩，同时插进了豫剧的音调，是中国钢琴作品中独具地方风俗特点的作品。1973 年王建中到北京中央乐团工作，与众多艺术工作者进行曲目创作工作，钢琴改编曲《百鸟朝凤》和《梅花三弄》便是那个时期的创作²⁰

1.2.4 《梅花三弄》创作背景研究

古琴曲《梅花三弄》是古琴音乐最具影响力的代表作之一。最早见于明刊本《神奇秘谱》（1425 年版）中《梅花三弄》每段都有小标题，它们是：溪山夜月；一弄叫月，声入太霞；二弄穿云，声入云中；青鸟啼魂；三弄横江，隔江长叹声；玉箫声；凌云戛玉；铁笛声；风荡梅花；欲罢不能。但是明代以前文献记载及其匮乏，明代以来谱著纷纭，但所记又多属传闻或者臆测，难以信从，因而其起源、作者等问题长期以来仍有争议。²¹后经不同琴家打谱，版本也有不同。

1973 年，作曲家王建中受到伟人毛泽东诗词《咏梅》的启发，为古琴名曲《梅花三弄》构思钢琴改编曲，《咏梅》之神韵，选取同名古琴曲的基本曲调，用钢琴的各种表现手法，来展开音乐，深化音乐形象的塑造，以赞美梅花高洁、傲寒，来表达人们对高尚品德的向往。

王建中根据同名传统古琴曲改编的《梅花三弄》，是一首中国钢琴曲创作史中的杰出作品，也是集王建中钢琴改编曲大成之作²²。该曲篇幅规模，超过了王建中以往作品，具有更丰富的音乐形象，更多的艺术内涵，更重要的是作品的精神境界、气质品格和多声技法风格，在当时都是突破性创造。

《梅花三弄》等这类的钢琴改编曲在特定的历史时期曾经起到过重要的作

²⁰丁菲菲《论王建中钢琴创作的民族特色》华中师范大学硕士学位论文

²¹程杰《梅花三弄起源考》载于《中国典籍与文化》2006 年第 2 期

²²魏廷格《论王建中的钢琴改编曲》载于《中国音乐学》1999 年第 2 期

用，对我国钢琴音乐的发展起到了积极的推动作用。王建中先生被音乐理论家称为“我国为数不多的几乎只写作钢琴曲而又有显著成就的作曲家之一”²³ 王建中先生作为我国钢琴改编曲创作方面做出过突出贡献的代表，为丰富我国的钢琴音乐语言和技法，探索钢琴艺术的民族风格方面为我们积累了宝贵的经验，值得我们认真学习。

1.2.5 《平湖秋月》创作背景研究

《平湖秋月》是广东音乐的代表作之一。由 20 世纪 20 年代中期，广东音乐发展历史上一位重要的演奏家、作曲家、广东音乐粤胡演奏的开创人吕文成创作。他创作改编了近二百首乐曲，把广东音乐的发展推向一个新的阶段。吕文成音乐创作特点在于：既重视广东音乐的优秀传统，又能在主义传统的基础上大幅度的吸收其他地域内的民族民间音乐的特长，并大胆的吸收西洋音乐的作曲技法是指融于一炉，为广东音乐的创作发展开辟了新的天地。同样也是演奏高胡、二胡、扬琴的高手。他的演奏博采众家之长，自成一派。乐器改革方面有重大的突破，还擅长演唱粤曲“子喉”。吕文成是广东音乐众多作曲家、演奏家中，对广东音乐的成熟和发展做出最全面、最巨大贡献的音乐大师。

《平湖秋月》是作曲家曾经于金秋时节畅游杭州，触景生情，于是创作此曲表达对西湖美景的感受。全曲旋律流畅抒情，刻画了晚风轻拂，水波荡漾、素月幽静的秋夜美景。

钢琴改编曲则是作曲家陈培勋于 1975 年改编。陈培勋的生活和音乐都与钢琴有着密切的关系。自幼因为祖籍和求学于香港等地的原因，广东方言以及民间音乐对他的音乐创作产生了一定的影响。他熟知广东民间音乐的内涵和曲趣。50 年代，陈培勋音乐创作的主要贡献就是《广东音乐主题钢琴曲四首》。进入文革时期之后，历时 20 余年又将《平湖秋月》改编为同名钢琴曲。改编后的钢琴曲保留了原曲柔美的风貌和典雅气质，突出了各种钢琴琶音音型来描绘湖光水色，抒发了作曲家对大自然的热爱之情。²⁴

从中国传统器乐作品改编钢琴作品发展历程以及对这些作品进行细致分类的角度而言，本文研究的钢琴改编曲《二泉映月》、《平湖秋月》、《梅花三弄》、

²³ 魏廷格《论王建中的钢琴改编曲》载于《中国音乐学》1999 年第 2 期

²⁴ 梁茂春为《陈培勋钢琴作品选集》所作的序 载于《陈培勋钢琴作品选集》人民音乐出版社 02 年 7 月第 1 版

《百鸟朝凤》和《夕阳箫鼓》等五首作品，都具有较高的艺术价值，因而对其进行细致的创作特征分析以及总结美学规律，是对钢琴音乐的中国风格很好的完善和补充

第二章 五首由中国传统民族器乐曲改编的钢琴作品创作特征分析

音乐形式是由基本要素（即音色、音高（音程）、速度、力度、节奏）、组织手段（即旋律、和声、复调、曲式、配器、现代作曲法）在和谐、对比、比例、整齐一律、对称均衡、调对比、节奏韵律、多样统一等的形式美法则组合起来的。²⁵对于作品的音乐形态研究应该从以上 11 种角度展开进行。笔者以为，对于中国传统民族器乐曲改编的钢琴作品而言，创作特征的研究最重要是建立在与原曲比较的基础之上的，下文将着重在旋律、和声、音色、装饰音等四个方面展开详细论述，从而概括出钢琴改编曲与原曲相比，在创作方面最具特征的地方的特征。

改编曲主要继承了原曲在结构、旋律等方面的循环性特征。改编的过程首先应该注重对原曲的继承性创作。中国传统民族器乐作品具有随意性的特征，因此改编时必然对原曲进行结构上的删减和有选择的使用旋律素材。但在结构方面，都保留了原曲的结构框架以及原曲的循环特征。本文研究的五首钢琴改编曲中，《平湖秋月》是一部曲式，《夕阳箫鼓》、《二泉映月》是带引子、尾声的自由变奏曲式，而《梅花三弄》和《百鸟朝凤》则是双主题循环体结构，五首乐曲、三种不同的曲式通过合头合尾句、旋律循环因素以及结构循环因素体现出了共同的循环性特征。

钢琴改编曲《夕阳箫鼓》很好的继承了原曲的合尾句特征，改编后该曲由引子、主题、变奏一、变奏二、具有插部性质的变奏三、变奏四、变奏五、变奏六、变奏七和尾声组成，其中变奏一、五和六没有出现合尾句。每一个变奏前半部分将主题的核心音调展开，在不同的音区、不同的音型节奏型、和声、织体进行变奏，而结尾部分的合尾句（也称叠句）基本不变。

²⁵ 张前、王次炤著《音乐美学基础》人民音乐出版社 1992 年 5 月第 1 版

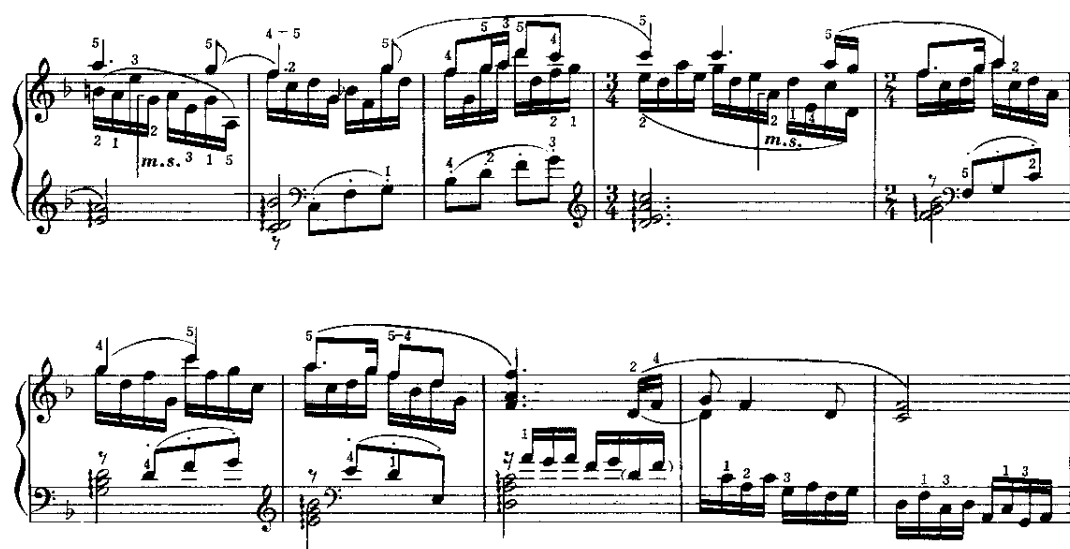
【谱例 2.1】钢琴改编曲《夕阳箫鼓》的合尾句



谱例中的后三个小节就是该曲中合尾句在主题的第一次出现，之后用不同的艺术形式多次出现。

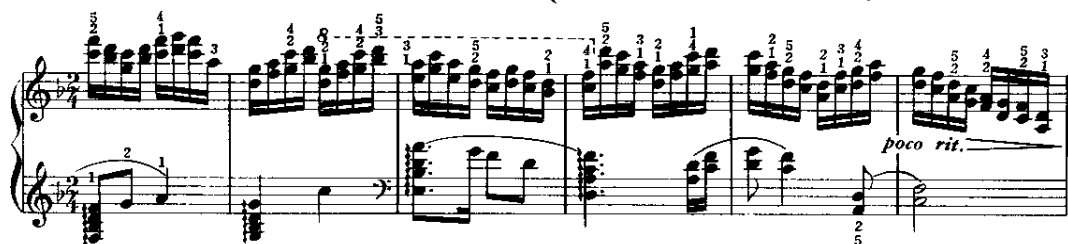
钢琴改编曲《梅花三弄》也有合尾句的因素。《梅花三弄》是一个带引子和尾声的具有插部的双主题循环体，体现了诸多曲式结构的因素，因此再也有人将其归为综合体。

【谱例 2.2】钢琴改编曲《梅花三弄》的合尾句



这是一弄结束时在插部之前出现的合尾句，从第一行谱例的倒数第二小节开始。

【谱例 2.3】钢琴改编曲《梅花三弄》二弄和第二个插部之间的合尾句



【谱例 2.4】钢琴改编曲《梅花三弄》第二插部末尾的合尾句



在《二泉映月》和《平湖秋月》中，则是因为旋律的原因构成了循环因素。《二泉映月》则采用的是通过结构变化来完成变奏的手法。因此每段的头尾的乐句变化较小，具有合头合尾的性质，因此具有循环的性质。《平湖秋月》的旋律也具有合头合尾的因素（见第二章第二节旋律特点的论述），短小的乐曲也具有循环因素。《梅花三弄》和《百鸟朝凤》都是具有两个主题以及插部的循环曲式，主题和插部不断循环而成。这是最直观的曲式结构体现出的循环特点。因此改编之后的乐曲保留了原曲的循环因素。

改编后的钢琴曲对于原曲的旋律素材进行选择使用，因此也是一个保留精华的过程。改编后的作品沿袭了原曲中的传统音乐旋律的发展方法以及民间戏曲因素。如《二泉映月》、《夕阳箫鼓》整首乐曲以及《梅花三弄》部分乐句采用同音承接的旋律发展方法；钢琴改编曲《百鸟朝凤》中使用的“句句双”的

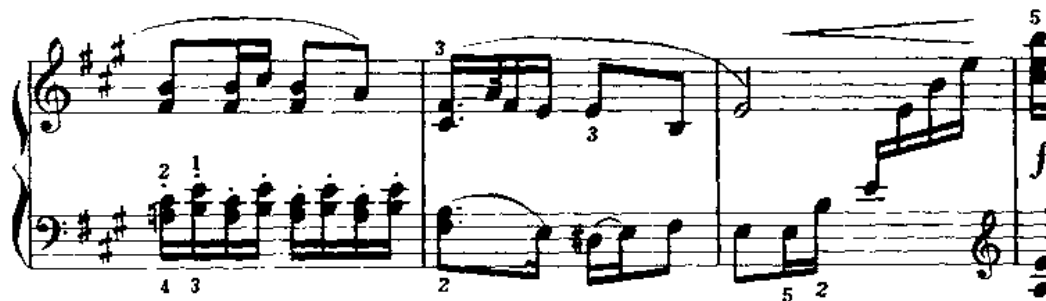
【谱例 2.5】钢琴改编曲《百鸟朝凤》



手法（在一首乐曲中，每一乐句重复一次而成为双句，并从头到尾都采用这种双句构成，如谱例所示）

旋律第二次是通过第八度的方式来表现。再比如钢琴改编曲《平湖秋月》的“合头合尾”因素。（传统套数中，在数曲连用时，其末尾一、二句均采用相同或者相似的曲调。剧本中有时写作“合”或者“合前”。但在套数中数曲连用时，亦可以在开始一、二句均采用相同曲调。后人为了使二者有所区别，将其开始相同部分，成为合头，将其末尾相同部分，称为“合尾”。）

【谱例 2.6】钢琴改编曲《平湖秋月》



【谱例 2.7】钢琴改编曲《平湖秋月》



而民间因素的影响是潜移默化的。比如二胡曲《二泉映月》受到了常锡滩簧的影响。这一点，从二胡原曲和钢琴改编曲的分句法就可以看出来。钢琴改编曲分局较原曲更细致，更容易看出戏曲因素的影响。以及《百鸟朝凤》中主题部分的旋律取材于豫剧。

第一节 旋律的选择性和虚实相间性特点

改编曲对原曲的改编最直观的体现在旋律素材的运用。删减、增加、由固定乐思重新创作的旋律、旋律在不同音区音域呈现等等都是旋律改编常用的手法。在本文研究的五首钢琴作品中，改编之后的旋律主要体现在以下两个方面，即使用旋律素材的选择性、旋律音结合的虚实相间性。

2.1.1 旋律素材的选择性

中国传统音乐作品重要特征之一就是随意性。有资料记载，杨荫浏先生给阿炳录音时，因为磁带所剩时间不多，阿炳让杨先生在磁带快用完时拍一下他的肩膀，他便停止。暂且不论此事真假，但至少从一个方面说明乐曲具有很强的随意性。唢呐曲《百鸟朝凤》中的即兴演奏部分，民间流传有众多演奏方法；再比如古琴曲《梅花三弄》，由于古琴谱是文字谱，多以口传心授的方式进行传授，不同琴家流派的演绎更是具有差异。所以作曲家在改编成钢琴作品的过程中就要对旋律素材进行选择性的使用，使钢琴曲结构紧凑。鉴于钢琴改编曲《平湖秋月》只是在原曲基础上增加了两个小节的引子，下面对四首乐曲使用旋律素材情况作详细说明。

【表一】《二泉映月》原曲曲式结构以及旋律分析

结构	引子	A	A ¹	A ²	A ³	A ⁴	A ⁵
主题旋律		a(4)b(2) c(4)	a ₁ (2)b(2) c ₁ (5)c ₂ (6)	a ₂ (2)a ₃ (4) b(2)c ₃ (5) c ₄ (6)c ₅ (3)	a ₄ (4)b ₁ (2) c ₆ (6)	a ₅ (3)a ₆ (4) b ₁ (2)c ₇ (5)	a ₇ (4)a ₈ (5) b ₁ (2)c ₈ (5)

第二章 五首由中国传统民族器乐曲改编的钢琴作品创作特征分析

小节数	2 小节	10 小节	15 小节	22 小节	12 小节	14 小节	16 小节
-----	------	-------	-------	-------	-------	-------	-------

【表二】钢琴改编曲《二泉映月》旋律素材分析图

结构	引子	A	A ¹	A ²	A ³	A ⁴	补充 结尾
主题 旋律		a(4)b(2) c(4)	a ₁ (2)b(2) c ₁ (5)	a ₂ (2)b(2) c ₂ (5) c ₃ (6)	a ₃ (4)b ₁ (2) c ₄ (5)c ₅ (5)	a ₄ (4)b ₁ (2) c ₆ (5)	
小节 数	2 小节	10 小节	9 小节	15 小节	16 小节	11 小节	2 小节

改编后的《二泉映月》共 64 小节，原曲共 89 小节。保留了原曲的主要旋律素材。变奏二的时候，仅使用了原曲中变奏二的 a₂ 句、c₃ 句和 c₄ 句；钢琴曲的变奏三是原曲中变奏三和变奏四的结合，使用了原曲的 a₄ 和原曲 c₆、c₇ 中的素材钢琴曲最后附加了两小节色彩性离调，最后结束在 E 宫上。由于钢琴改编曲《二泉映月》中这种选择性的使用旋律素材，选取了更适于钢琴表现的旋律，整体上的结构更加紧凑。

古琴曲《梅花三弄》是一首双主题循环体结构的乐曲。共有 10 段组成，其中第一段具有引子的性质，第 10 段具有尾声的性质。具体结构如下：引子——

A——插部一——A¹——插部二——A²——B——插部三——B¹——插部四——入尾。改编后的钢琴曲也进行了简化。保留了原曲的引子、A、插部一、A¹、插部二、A²，将第二主题的B部分和插部三以及B¹进行重组，最后的尾声是插部四和入尾构成。保留了主要的主题，而转调部分的插部以及循环再现第二主题的部分主题材料在钢琴曲中没有使用。

唢呐曲《百鸟朝凤》的结构是前奏 A B A¹ B¹ A² B² A³ B³ A⁴ B⁴ A⁵ B⁵ 尾声。A段旋律热情欢快；B段是在固定曲调伴奏之下唢呐模仿的百鸟鸣叫。后面的段落基本都是A、B段的变化。²⁶

改编之后的钢琴曲的引子部分保留了原曲的前奏部分，保持了A段的旋律，对鸟鸣部分作了较大的删减。用钢琴来对原唢呐曲中鸟鸣的模仿，能够增加钢琴曲的生动性，但是减弱了原曲的炫技性因素，有选择性的模仿可以发展钢琴的技巧，发挥乐曲的生动性。

【表三】钢琴改编曲《百鸟朝凤》结构缩略图²⁷

引子	A	连接	插部	A ¹	连接	插部	A ²	插部	结尾
	a b		鸟鸣	b ¹		鸟鸣	a ¹ b ²	鸟鸣	
1 — 28 小节	29-50 50-75	75-87	88-133	134-161	162-173	174-186	187-232	233	234-293

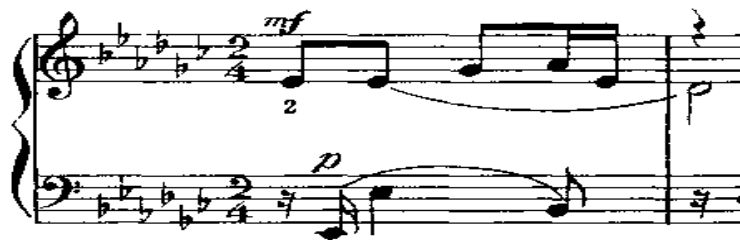
钢琴改编曲《夕阳箫鼓》属于自由改编的种类。作曲家黎英海在改编过程中并没有全部使用原曲的旋律素材，更多的突出了主题思维的贯穿性，加强了

²⁶ 李民雄 《传统民族器乐曲欣赏》人民音乐出版社 1983 年 5 月第 1 版

²⁷ 周琴《王建中 百鸟朝凤 音乐分析》2006 年第 2 期

作品中的对比因素。在钢琴曲《夕阳箫鼓》引子部分中，江楼钟鼓的散板部分以及该首乐曲的核心乐思，即

【谱例 2.8】钢琴改编曲《夕阳箫鼓》



如钢琴曲中第三段使用的是原曲中“月上东山”的核心音调

【谱例 2.9】钢琴改编曲《夕阳箫鼓》



在后面的段落中也使用到了原曲中“水云深际”、“洄澜拍岸”、“桡鸣远濑”中的一些主题材料。但整首乐曲更多的是通过与原曲一致的合尾句，将整首乐曲贯穿起来。

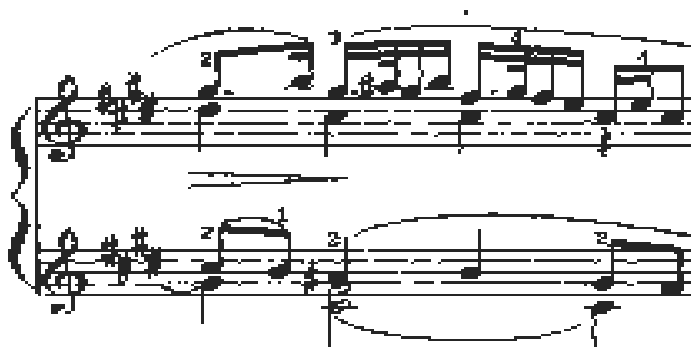
综上所述，改编曲保留了最能体现原曲的旋律素材，将原曲中一些即兴随意的因素进行整合，每一次变奏中旋律的变形也都保存原状，舍弃了不适于钢琴表达的旋律。选择性使用原曲旋律素材，构建了钢琴改编曲与原曲一脉相承的框架结构。

2.1.2 旋律音的虚拟性

既然是改编自器乐曲的旋律，钢琴曲旋律中各音也具有虚实之分。音与音之间的虚实相间，与中国传统美学观念是一脉相承的。正如书法中的留白，似有似无，留下空间任人猜想。中国音乐中，虚实相间的音构成的音乐空间是带有想像意味的多层空间。在钢琴作品中，旋律音的虚实是相对的，并且经常变化的。

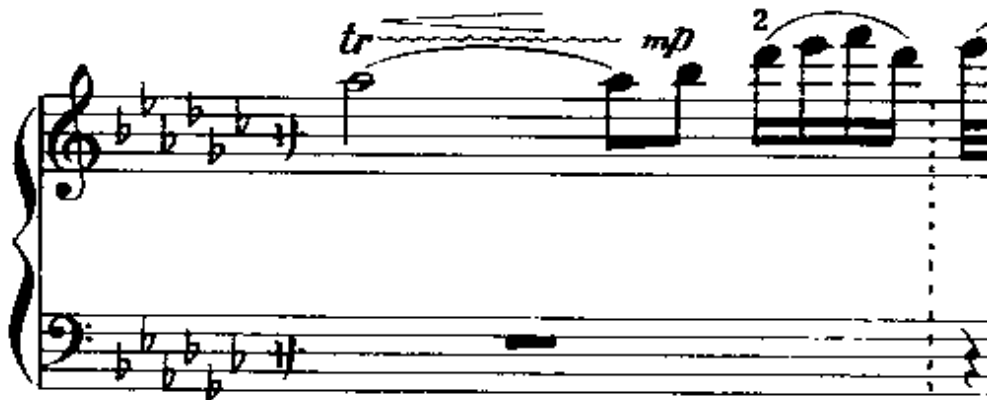
下面仅以《二泉映月》中的一个小节来说明这个问题。

该小节中第二拍，中心音是 G，即实音分别出现了两次，而升 A 和 B 音则属于虚音。从音腔论的角度来说，这一拍中实际就一个 G 音。如果从演奏角度来讲，若要体现出这种区别就需要触键上加以区分。而下一拍中，这个音就不是实音了。如【谱例 2.10】钢琴改编曲《二泉映月》第 9 小节



再比如钢琴曲《夕阳箫鼓》中模仿笛子音色的长颤音也因为演奏时速度变化，造成了颤音本身的虚实相间的特点。

【谱例 2.11】钢琴改编曲《夕阳箫鼓》



虚实相间实际上是中国艺术的一个显著特点。如中国画中“虚实相生，无画处皆成妙境”²⁸，戏曲表演中的程式性、文学作品中的言有尽而意无穷等等。这种虚实相生的手法，虚中藏实，实中藏虚，赋予了这五首曲目特有的中国韵味

第二节 和声的色彩性特点

中国传统音乐作品大多以单声为主，而西方的古典和声以功能性为主，由于中国传统调式的特征，中国作品的和声结构特点是以色彩性为主。色彩性是和功能性的相对而言，五首钢琴作品中着眼于音响的色彩变化而淡化功能力度关系。大量使用二度、四度、五度、八度、三音和弦、四音和弦以及五音和弦

2.2.1 双音音程

²⁸ 宗白华 《中国艺术表现力的虚和实》载于《美学与意境》人民出版社 1987 年 4 月第 1 版 第 326 页

【谱例 2.12】钢琴改编曲《夕阳箫鼓》



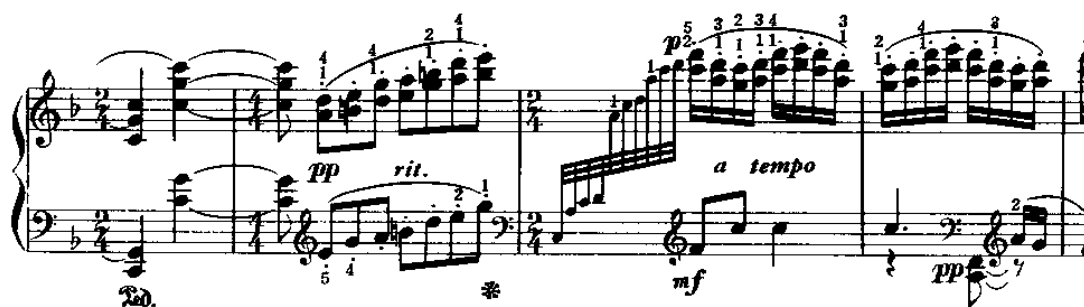
大二度音程

大二度是五声调式的基本音程。在中国钢琴作品中并不少见。以上谱例是《夕阳箫鼓》中，使用大二度的和音模仿琵琶的音色。

四度音程

大小调和声体系里面。纯四度往往被视为不和谐、不稳定的，平行四度却可以出现在作品里面。中国音乐作品则是大量使用四度以及平行四度。钢琴改编曲《百鸟朝凤》中使用大量的平行四五度来模仿笙的音色，再如《梅花三弄》主题的第二次出现时，主题在左手，在中音区呈现，而右手则用平行四度伴奏。

【谱例 2.13】钢琴改编曲《梅花三弄》



空五度音程

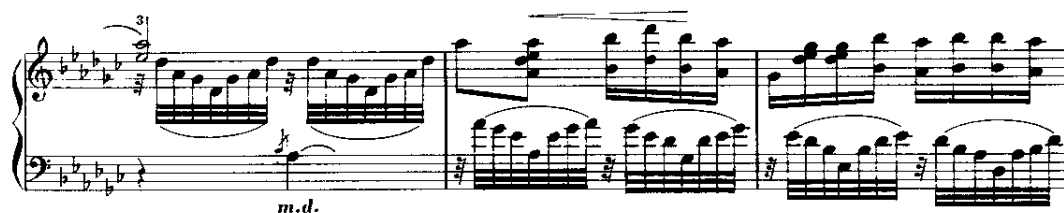


【谱例 2.14】钢琴改编曲《梅花三弄》结尾部分

在大小调和声体系之中，五度音程被认为是协和的，稳定的，在作品中使用频率较高。当大小三和弦省略三音时，就以空五度的形式表现出来。可以表达一种空灵醇正的音响和色彩。如钢琴曲《梅花三弄》的结尾。右手纯四度，左手则用空五度，模仿古琴的泛音。

八度音程

八度音程非常和谐，在乐曲中较常见到，八度音程构成的旋律往往是强调旋律线条。



【谱例 2.15】钢琴改编曲《夕阳箫鼓》用八度音程构成的旋律

2.2.2 三音和弦

中国传统五声调式里面，只有宫音和羽音上能构成三度关系叠置的和弦，解决间音需要通过省略音或者替代音的办法来解决。

【谱例 2.16】钢琴改编曲《二泉映月》主题部分 a 句的第二次变奏



重复根音的空五度和弦

这样的和声会更强调空五度的根音。如钢琴曲《二泉映月》主题的第二变奏，低音的和声使用的就是这种和弦。

四五度反向分解和弦

钢琴改编曲《夕阳箫鼓》使用的分解和弦、琶音较多，四五度叠置和弦的分解造成独具风味的色彩性。

【谱例 2.17】钢琴改编曲《夕阳箫鼓》



2.2.3 四音和弦

琵琶和弦

根据琵琶定弦得来的和弦，由两个相邻的纯四度构成，在中国音乐作品中

使用频率很高。以钢琴改编曲《夕阳箫鼓》为例，曲中多次出现这个和弦，作者用来模拟古筝的音色。

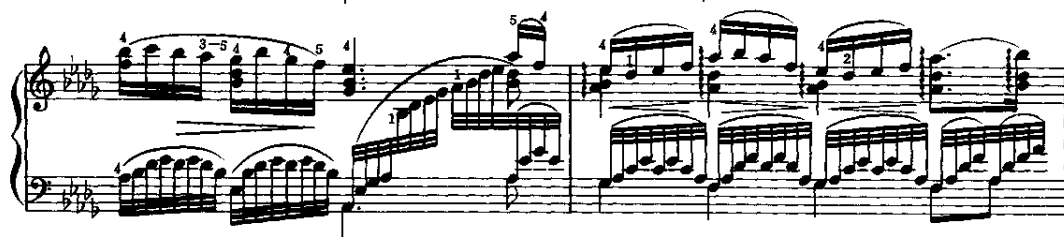
【谱例 2.18】钢琴改编曲《夕阳箫鼓》



省略偏音用替代音的和弦

如下图谱例，钢琴改编曲《平湖秋月》，后一小节的第一拍，省略偏音，用四度降 b 代替。

【谱例 2.19】钢琴改编曲《平湖秋月》

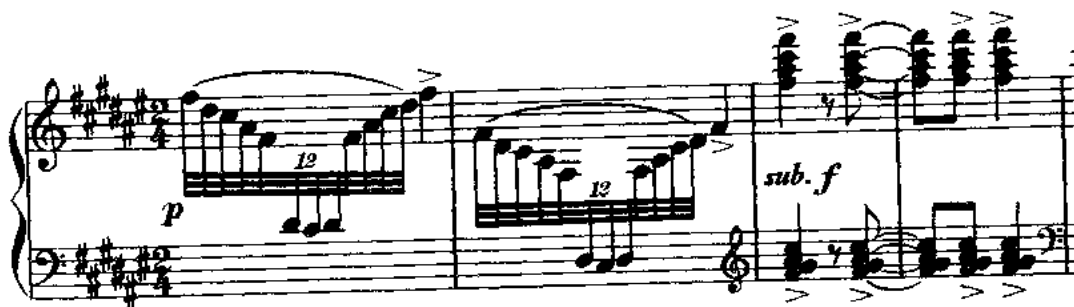


附加音和弦

附加音和弦以使用附加 6 度和弦为主，因为其本身包括的五声音阶的基本特征，而且和弦的三音上方有纯四度的支持，是在功能和弦的基础上加上色彩音²⁹。如下图谱例，钢琴改编曲《梅花三弄》，谱例中的第一个小节，就是以琶音的形式奏出的主音三和弦上构成的附加六度音。模仿琵琶的滑弦技法。

²⁹黎英海《汉族调式及其和声》上海音乐出版社 2001 年 4 月第 1 版 第 115 页和 261 页

【谱例 2.20】钢琴改编曲《梅花三弄》



再如：《夕阳箫鼓》中，引子部分，左手的分解和弦也是一个附加六度音和弦，在乐曲的核心音调奏出之后，仿佛流动的江水，将音乐弱化下来。

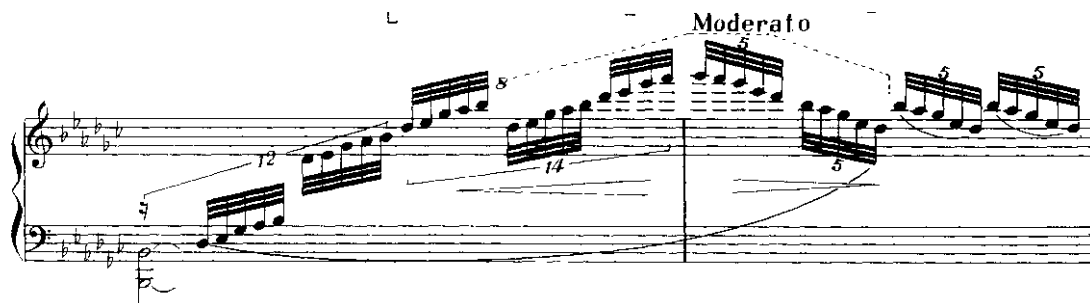
【谱例 2.21】钢琴改编曲《夕阳箫鼓》引子部分



2.2.4 五音和弦

根据中国的五声音阶，建立以五声音阶各音为和弦音的和弦也是和声具有中国音乐特点的一个途径。

【谱例 2.22】钢琴改编曲《夕阳箫鼓》



这些五连音就是建立在角音上的五声音阶，用来模拟古筝音响。

以上列出的具有色彩性的和弦结构，只是中国汉族调式中的一部分和弦，也是五首中国钢琴曲中出现的较有特点的具有一定代表性的和弦。这些和弦的运用，一方面是为了更好的在钢琴上模拟中国乐器的音色，另外一个方面是在织体上扩大音乐的表现力，使这些钢琴作品具有明显的中国音乐色彩。

第三节 音色模仿性的特点

钢琴从发声原理角度来讲，属于打击乐器，一直以来，作曲家们尝试在钢琴上展现各种丰富的音响比如管风琴、小提琴、大提琴、歌曲、交响乐，中国作曲家在追求钢琴音乐的中国风格时，也给予钢琴中国乐器的音色特点。钢琴展现中国传统民族乐器的音色主要通过以下几种方式即装饰音、织体、旋律、音程或和声、琶音或连音等形式来模仿不同民族乐器的音色

2.3.1 使用装饰音模仿乐器音色

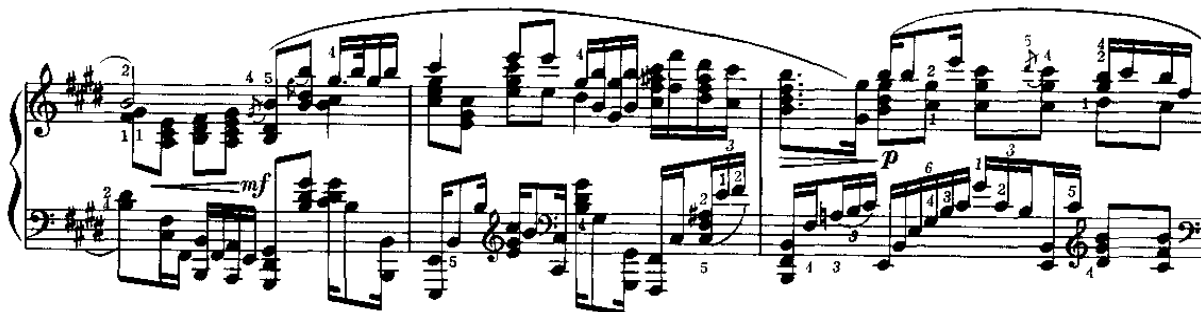
《二泉映月》中模仿二胡的音色

钢琴曲《二泉映月中》使用大量的二度三度倚音来模仿二胡的滑音。

二胡是擦奏弦鸣乐器。民间音乐家华彦钧是演奏托音胡琴的杰出代表。江南民间吹打乐曲和地方戏曲（如锡剧、扬剧、沪剧）中应用托音胡琴的情况比较普遍。托音胡琴用弦较粗，演奏时旋律较主音胡琴挺拔粗犷，厚重洪亮，技术较困难，但在江南民间音乐中，有着深厚的传统演奏基础。江南丝竹采用主音胡琴，主音胡琴音色较柔和细腻。二胡技法包括右手弓法和左手指法两个部分。二胡右手基本弓法有连弓、分弓、顿弓三种，其他常用的有颤弓、小抖弓、抛弓。二胡左手指法有颤指、打音、垫音、颤音、滑音，其中最特点的技法是滑音。³⁰

³⁰ 袁静芳著《民族器乐》高等教育出版社 2004 年 7 月第 2 版第 91 页

【谱例 2.23】钢琴改编曲《二泉映月》



以上谱例分别是小三度倚音、大二度倚音和小二度倚音

《平湖秋月》里模仿高胡的音色

钢琴改编曲《平湖秋月》里也使用倚音模仿高胡的滑音。广东音乐早期，多以弹拨乐为主，20 世纪 20 年代以后，吕文成在作品中，对广东音乐的乐器形式进行重组，使高胡成为其中富有色彩并且重要的主奏乐器。在演奏上，吕文成运弓遒劲有力、饱满洒脱、指法坚实灵活，善用按颤指法，特别是换把时大幅度的上下滑音以及回滑音的运用。³¹

下面两个谱例中，第一个用八度音程的后倚音，模仿高胡演奏中滑向高八度把位的大绰，是广东音乐中极具特色的一种表现手法，是滑音的一种。由低处向高处称绰，向上滑动的距离较大称大绰。³²

³¹袁静芳著《民族器乐》高等教育出版社 2004 年 7 月第 2 版第 91 页

³²张昱婷 硕士学位论文《钢琴曲平湖秋月的分析与研究》东北师范大学

下例使用波音来模仿唢呐的短颤音，连续的短颤音也是唢呐的演奏特点之一。

【谱例 2.26】钢琴改编曲《百鸟朝凤》



以及长颤音

【谱例 2.27】钢琴改编曲《百鸟朝凤》



还有用颤音模仿唢呐的花舌音，以下谱例使用小二度的颤音交替演奏，模拟秋蝉的鸣叫。

【谱例 2.28】钢琴改编曲《百鸟朝凤》



《夕阳箫鼓》模仿笛、箫音色

《夕阳箫鼓》原是首琵琶文曲，具有较高的艺术价值，众多的艺术家曾将它改编成不同的版本如民乐合奏《春江花月夜》等等。因此在钢琴改编曲中，具有丰富的音色特点。

竹笛分为梆笛和曲笛。北方梆笛曲擅长用舌的技巧，常使用的演奏技巧有花舌音、花舌飞指颤音、顿音以及垛音、厉音、滑音、颤音等，其旋律多具有分割性、跳动性的特点，节奏较鲜明强烈。南方曲笛曲擅长用气的技巧，常使用的演奏技巧有气颤音、指颤音、泛音以及倚音、叠音、打音、涟音等，其旋律多具有连贯、平稳的特点，线条柔和，抒情性强。³³钢琴曲《夕阳箫鼓》中，用装饰音表现了笛子的颤音。

【谱例 2.29】钢琴改编曲《夕阳箫鼓》



还有对箫的音色模仿。箫的音色柔和暗淡，音量偏小，和古琴一样，是具有文人氣息的乐器。

【谱例 2.30】钢琴改编曲《夕阳箫鼓》

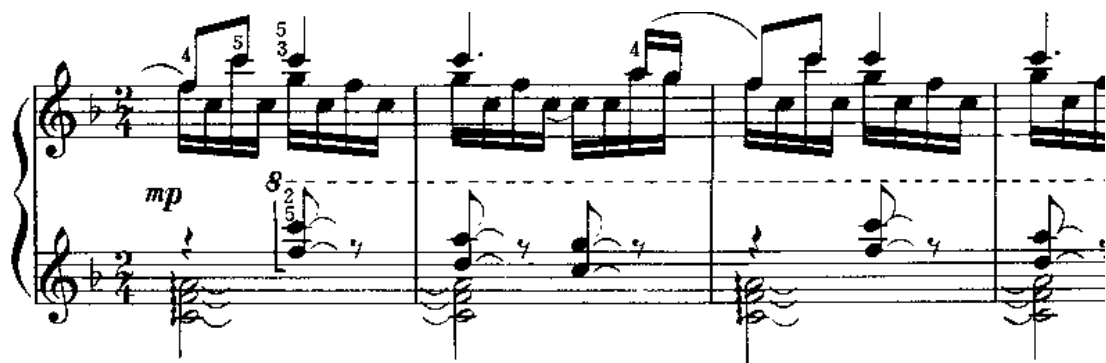


2.3.2 改变织体模仿乐器音色

³³袁静芳著《民族器乐》高等教育出版社 2004 年 7 月第 2 版第 35 页

这一点，尤其以钢琴改编曲《梅花三弄》最为明显。如以下谱例所示。这是主题的第一次呈现，即一弄。在古琴上是用泛音来表现梅花的高洁。主属音的交替，让主题具有稳定大气的特征。

【谱例 2.31】钢琴改编曲《梅花三弄》



古琴，原称琴、七弦琴，历史悠久。演奏技法包括散音、按音和泛音。泛音，古琴上可以奏出 91 个泛音，《梅花三弄》泛音段落三次穿插出现。古琴曲旋律，个性主要表现在不同于一般的演奏技法方面，它依据本身的乐器性能和技法特点来安排乐曲的呈示、对比展开。其突出的特点表现在两个方面，一个是按、泛、散的对比，另一方面是琴曲按音本身变化丰富，为古琴旋律韵味涂抹了浓烈的色彩，其虚、实游移的千变万化形成琴曲旋律自成一体的独特风格。

钢琴改编曲中，由古琴泛音奏出的三弄，分别用不同的织体来呈现。如上谱例，一弄时，共四个声部，右手大指的反复弹奏的音模仿泛音语音不绝于耳的音色，同时，左手在中音区宫音主和弦的第二转位以及高音区的空五度表现了古琴厚重却又中正的音色，并因为音区的不同，形象地展现了泛音的层次性。

【谱例 2.32】钢琴改编曲《梅花三弄》



二弄则由左手在中音区奏出，右手则是平行四度的双音，表现了古琴曲平和的音色特点。三弄在钢琴高音区奏出，音色高雅清丽，左手用分解和弦模仿泛音效果。

由此可见，织体的改变也能够很形象地模仿音色微妙的变化。

2.3.3 改编旋律模仿乐器音色变化

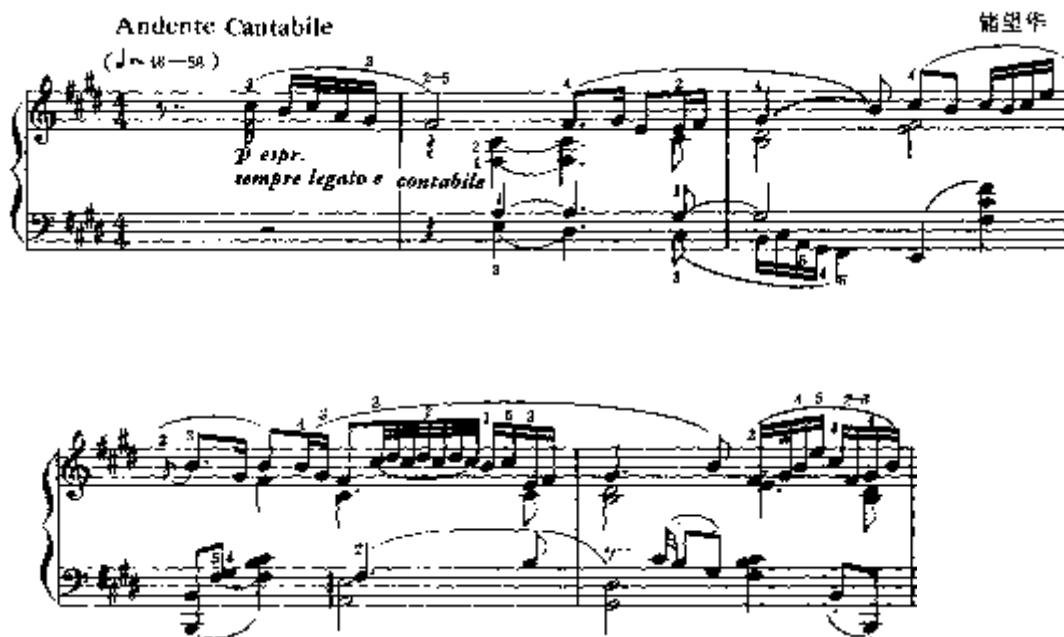
《夕阳箫鼓》对扬琴音色的模仿（下图是【谱例 2.32】钢琴改编曲《百鸟朝凤》）



扬琴声音跳跃性强，便于演奏重复音、八度散打、加花装饰等有特征性的音响。³⁴以上谱例就是模仿扬琴八度散打重复音以及跳跃加花式的音响。

《二泉映月》中对二胡颤音的模仿

【谱例 2.34】钢琴改编曲《二泉映月》



二胡的颤音在此曲中，并没有用装饰音的形式变现，而使用 32 分音符，相对旋律其他音，音色感觉要虚一些。

2.3.4 运用音程或和弦模仿乐器音色

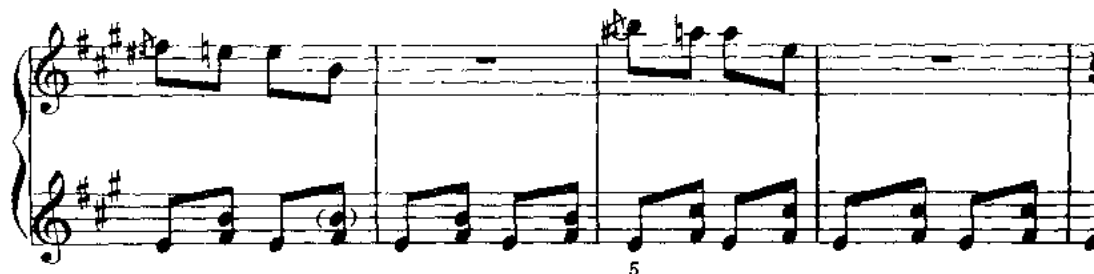
模仿笙的音色

笙是我国唯一能吹奏多声和音的管类乐器，也是汉族最古老的簧震动气鸣乐器之一。中国重要的美学范畴之一“和”，在殷代的甲骨文中就指的是“小笙”。这也从另外一个方面表示了它的性能。能奏传统和音、包括单音、和弦，以平行四度、平行五度为主。在钢琴改编曲《百鸟朝凤》中，主要在伴奏声部（原

³⁴ 赵晓生 《中国钢琴语境》载于《钢琴艺术》

曲中笙用低音伴奏)以四度、五度的和音形式模仿笙的音色。

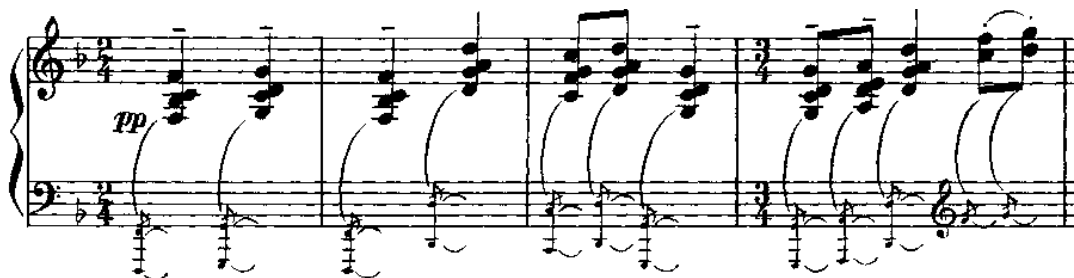
【谱例 2.35】钢琴改编曲《百鸟朝凤》



模仿古琴的散音

中国的传统音乐，固然也有多声音乐，比如一些少数民族地区的民歌，如侗族大歌等等，再比如笙，但是更多的是单声音乐，更注重旋律线条。而与西方多声音乐结合以后，音程或和弦也成为模仿乐器音色的一个途径。

【谱例 2.36】钢琴改编曲《梅花三弄》

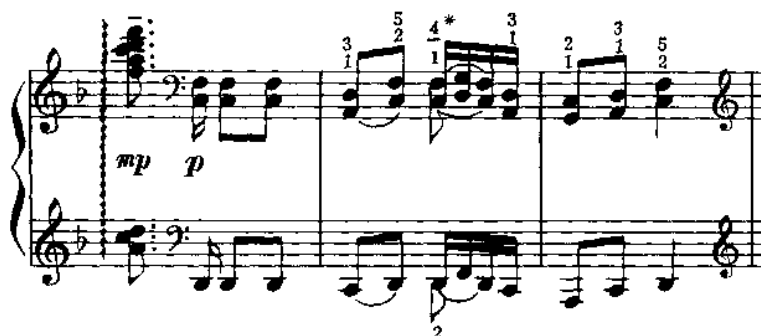


钢琴改编曲《梅花三弄》中的引子部分用左手八度音程倚音以及右手的琵琶和弦很好的模仿了古琴中的散音。散音，包括单散音、复散音、连续散音三种，单散音多由擘、托、抹、挑、勾、剔、打、摘等手法弹奏空弦而得一音。《梅花三弄》引子部分就使用的坚实有力低沉浑厚的单散音。³⁵

还有用纯四度、纯五度模仿古琴的泛音。

³⁵袁静芳著《民族器乐》高等教育出版社 2004 年 7 月第 2 版

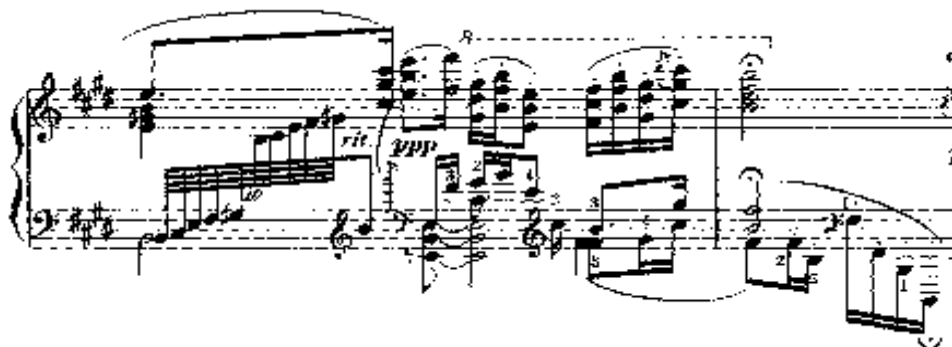
【谱例 2.37】钢琴改编曲《梅花三弄》



模仿二胡的泛音

钢琴改编曲《二泉映月》中，高潮段落前面有几个小节使用五度附加八度的和弦模仿二胡的泛音，取得缥缈虚幻的意境。

【谱例 2.38】钢琴改编曲《二泉映月》



在本文研究的五首钢琴作品中，音色的主要特征之一就是模仿性，通过众多手段，在钢琴音色的表现力方面做出了突破。

第四节 装饰音种类功能多样性特点

装饰音是通过使用小音符或者特别的符号来修饰旋律的音。³⁶在西方音乐发展历程中，不同的音乐风格时期，装饰音有不同的演奏方法。在民族器乐作品改编的钢琴曲中，不同乐器在音乐上的结合，使得装饰音也有了“中国风格”，

³⁶ 《牛津简明音乐词典》第4版 人民音乐出版社 2000年9月第二版 第854页

在装饰位置、装饰方式、装饰性质、装饰速度等方面也有不同特点。³⁷与西方音乐作品中的装饰因素相比，这类钢琴作品的装饰音具有装饰种类多和装饰作用有针对性的特点；与中国传统民族器乐曲相比，这些装饰音的类型又具有种类多样性和功能性的特点。

2.4.1 装饰音种类多样性

装饰音包括倚音、波音、回音、颤音、滑音。在这些曲子中，使用较多的有倚音、波音、颤音三种。

倚音

倚音可以分为长倚音、短倚音、单倚音、复合倚音、音程式倚音。其中，长倚音是欧洲古典音乐中使用的一种装饰音，现在叫少见到；短倚音短促而无强音，乐曲中经常能见到。

单倚音顾名思义，就是一个音构成的倚音。又可以分为同度关系倚音³⁸、非同度关系的倚音。如钢琴曲《夕阳箫鼓》开始的引子，用同度模仿琵琶的滚轮，同音反复的音型模仿由远及近的鼓声。

【谱例 2.39】钢琴改编曲《夕阳箫鼓》引子部分



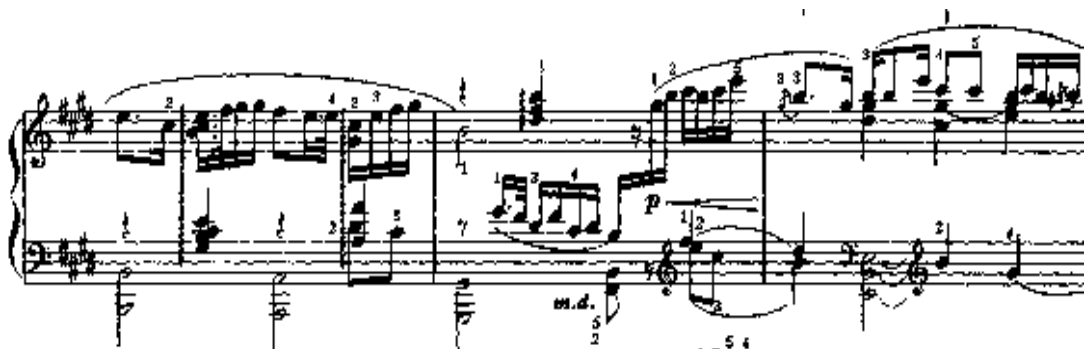
非同度关系倚音，即包括从二度到八度的倚音。如以下几个谱例

下图谱例出自钢琴曲《二泉映月》，这三个小节中分别出现了小三度倚音和大二度倚音，这首曲子中，也曾多次出现类似的倚音，用来模仿二胡的滑音。

³⁷ 赵晓生《中国钢琴语境》载于《钢琴艺术》

³⁸ 夏云《中国钢琴改编曲中装饰音的特殊形态以及教学》载于《黄钟》2003年增刊 第59页

【谱例 2.40】钢琴改编曲《二泉映月》



复合倚音，笔者的定义包括多音非叠置构成的倚音以及多音叠置构成的倚音。谱例 3 依然是《夕阳箫鼓》引子部分，依次弹出的倚音，模仿琵琶的扫弦；三音叠置构成的倚音则模仿琵琶的扫拂。

【谱例 2.41】钢琴改编曲《夕阳箫鼓》引子部分

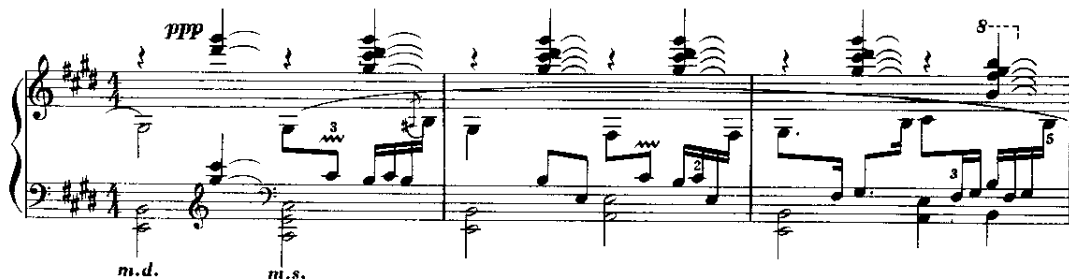


波音

波音分为上波音、下波音、单波音、复波音。在这五首曲子中，仅《二泉映月》出现了单波音。

《二泉映月》的尾声部分，主题在中声部再一次出现，左右两手的和声，对音乐起到了烘托作用，感情升华成为演奏着内心的音乐，波音的出现很好的塑造了意境。

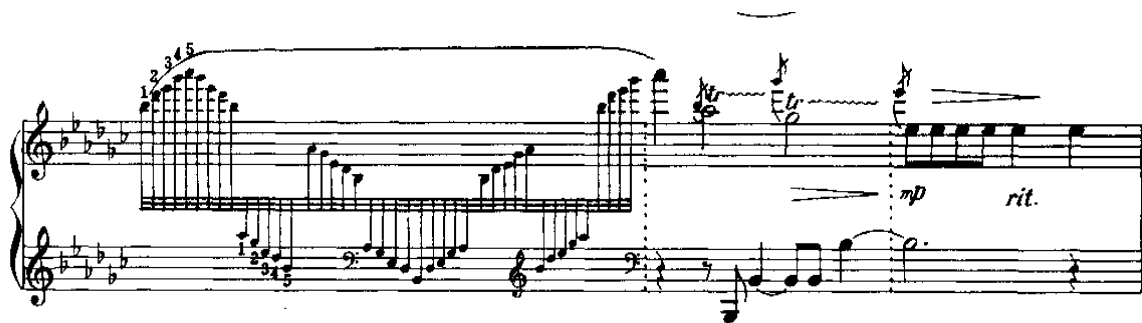
【谱例 2.42】钢琴改编曲《二泉映月》尾声部分



颤音

当代的颤音多从上方助音开始,有时候作曲家用小音符来表示颤音开始和结束的方法。如《夕阳箫鼓》引子部分的颤音,与大二度和八度倚音结合的颤音,模仿远处传来的箫声。

【谱例 2.43】钢琴改编曲《夕阳箫鼓》



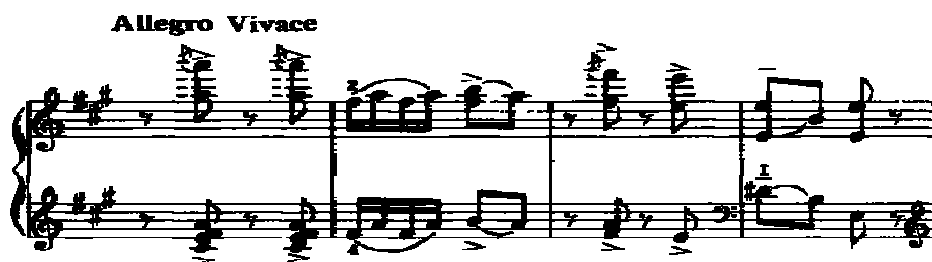
2.4.2 装饰音功能多样性

装饰音的作用可以分为两种:声韵性装饰(由歌唱特点形成的装饰。民歌、戏曲、曲艺、说唱,不同的声乐形式有不同的装饰音形态);器乐性装饰(由不同器乐演奏形成的不同装饰特点,根据各乐种形成适合其演奏方式特点的装饰)。在这五首钢琴作品中,即包括模仿戏曲唱腔的声韵性装饰,也包括模仿各种器乐的器乐性装饰,还有用不协和的装饰音模仿打击乐效果的装饰音等等。

声韵性装饰

中国传统的民族器乐曲往往与语言、戏曲曲艺的关系紧密。对于人声效果的推崇,中国音乐和西方音乐都有共同的追求。下面是《百鸟朝凤》取材于豫剧的主题呈现,两个小节之间有一个乐逗,音乐上给人“一问一答”的感觉。休止符的运用,以及后移的节拍重心,以及大二度的装饰倚音让这个活泼的主题具有鲜明的北方语言声调重音的特点。

【谱例 2.44】钢琴改编曲《百鸟朝分》



器乐性装饰

钢琴从发生原理来看，属于打击乐器，但是却能呈现丰富多彩的音响效果。因此，钢琴音乐的发展也是与其它乐器音色音响互相融合的过程。在对五首中国钢琴作品分析中，也能发现钢琴对于中国乐器音色的模拟，不断探索巩固发现。本文将在音色特点中进行更细致的分析，同时也可以证明器乐性装饰音在中国作品中的广泛应用。在此就不举例赘述了。

本文研究的创作特征是较为直观和容易感受的。五首钢琴改编作品具有的旋律的选择性和虚实相间性的特点、和声的色彩性特点、音色的模仿性特点以及装饰音种类和功能多样性特点等四个方面，能够说明钢琴改编曲继承原曲进行创新的方式方法，并且最直接的体现由传统器乐作品改编钢琴作品的创作特征。

第三章 “写意美”与“简约美”——五首由中国传统器乐曲改编钢琴作品的美学特征

本文研究的《二泉映月》、《夕阳箫鼓》、《梅花三弄》、《百鸟朝凤》以及《平湖秋月》等五首钢琴改编曲，自1981年出版后，在不同乐谱多次出现并再版。关键之处在于，作曲家们利用中国传统器乐曲钢琴改编曲这种形式，为中国传统音乐文化穿上了西方音乐钢琴区的外衣，因此五首乐曲兼具二者的精华。从音乐美学的角度来研究这五首乐曲，就需要从哲学的高度来研究艺术，将五首改编曲中各个重大问题的分析上升到了哲学的高度，找出了它的内在必然的普遍规律，而不能单纯作经验性的描述。下文将对五首钢琴改编曲的美学特征作如下两个方面的归纳：非音乐性内容的写意美；素材和结构的简约美。

第一节 从音乐中的参照意义看五首钢琴改编曲的写意美

五首钢琴改编曲在线条、色彩、造型以及抒情性方面继承了原曲的精华的同时，也在和声、织体、音色等方面做出了新的突破。在从传统民族器乐曲向钢琴曲转化的过程中，加强了钢琴作品的意境，使作品具有写意美。

写意原本是美术中的用语，俗称“粗笔”，中国画中属于放纵一类的画法，与“工笔”对称。要求通过简练笔墨，写出物象的形神，来表达作者的意向，故名。笔者移植该范畴，原因在于五首钢琴改编曲也是利用各种形式以及文字标题构建了描绘的景象或者是作者希望表达的思想，精到的表达了作品的精气神，因而这些作品也具有中国艺术中如绘画、诗歌、园林等艺术形式的共同特点——写意性。

本文使用了伦纳德·迈尔在《音乐的情感与意义》一书中的音乐的参照意义的观点。音乐中的参照意义即：音乐所传达的意义能以某种方式归之于音乐以外的概念、行动、感情状态和性格领域。迈尔还指出参照意义存在于音乐的符号或记号与它所制定的音乐以外的事物之间的关系之中，还列举一下几个例子：东方音乐美学中的宇宙论，将音乐的节拍、节奏、音高和调性等与概念、情感和道德品质相联系，西方中世纪以来，许多作曲家运用音乐的象征主义手

段描绘人和神的行动、性格和情感。³⁹笔者以为，参照意义可以在诸多方面进行参照，在中国传统器乐作品改编的钢琴作品种有绘画参照意义的写意美和文学参照意义的写意美。

3.1.1 五首钢琴曲中绘画参照意义的写意美

音乐中的绘画参照意义包括线条、色彩、造型。五首乐曲中，线条因素表现为旋律的线条；色彩因素是改编曲中最为突出的绘画性因素，具体表现为和声的色彩、以及对于民族乐器音色模仿中呈现的色彩性；造型因素，改编曲中的强弱变化营造出意境的空间感、不同织体塑造的空间等。

3.1.1.1 旋律线条描绘式的写意美

中国传统音乐以单线条旋律的表述为主，更偏重于对旋律线条流向意味的表现⁴⁰。结构的发展主要动力来源于不断变化重复的旋律。作曲家使用这种手段的主要依据是，在情绪气氛和视觉形象之间建立一种联系。这种联系只能依靠听众的感受去完成，即同中对于某种情绪气氛的感受和对于某种视觉形象的感受是一致的⁴¹

以结构最简单的《平湖秋月》为例，节奏变化自由丰富，旋律线多跃进，乐曲开始描写月夜湖面的乐句，气息悠长，线条连贯，旋律音之间多以小跳进和级进为主，在乐曲开始就勾勒出一个被月光笼罩，湖面微澜的朦胧景象。该曲通过这样的旋律线条渲染了秋天月夜的美好情景

再比如钢琴改编曲《二泉映月》中被众多学者称为一声叹息的小乐句，通过小间距环绕并整体下行的音型，给乐曲奠定了一种悲伤的基调。欣赏者会自觉地与感情联系起来。

旋律的线条犹如绘画的线条，在音乐和欣赏者之间用图画的方式连接起来，具有虚拟的音乐形象的表现。

3.1.1.2 和声色彩象征式的写意美

³⁹ 何乾三《伦纳德·迈尔的《音乐情感与意义》解读》载于《音乐美学文选》中央音乐学院出版社 2005 年 12 月第 1 版

⁴⁰ 修海林 李吉提《中国音乐的历史与审美》中国人民大学出版社 1999 年 9 月第一版

⁴¹ 张前 王次绍《音乐美学基础》人民音乐出版社 1992 年 5 月第 1 版 第 91 页

和声的色彩性是相对于和声功能型而言的，由于中国传统调式的特征，中国作品的和声倾向性和紧张度减弱了，取而代之的则是各种色调的和声组合。五首钢琴作品中，大量使用的琵琶和弦、附加音尤其是附加六度和弦、五声音阶式和弦等众多和声形式，都是符合中国五声音阶的和声，具有较强的色彩性。

色彩性的和声并没有像旋律线条一样仿佛描绘出某种景象，而是更虚幻的象征作品的形神。五首钢琴作品中大量使用不和谐、打破功能体系的和声。钢琴改编曲《百鸟朝凤》中使用大量的平行四五度来模仿笙的音色，再如《梅花三弄》主题的第二次出现时，主题在左手，在中音区呈现，主题中正平和，右手的伴奏则大量使用平行四度，经常出现的不和谐的平行四度音程反倒增添了主题的层次感，作者运用这种色彩因素描绘了梅花不畏严寒竞相开放的景象。《梅花三弄》结尾处，右手纯四度，左手则用空五度，模仿古琴的泛音。清淡雅，既能很好的象征梅花的高洁品性，又不失厚重的感觉。

3.1.1.3 造型暗示式的写意美

音乐作品中的造型犹如绘画作品中的点、线、面的组合，但是音乐作品中的造型是无法看到只能感知的，音符的组合可以体现出某种上下、左右、前后、远近等空间感⁴²。复调织体可以体现出层次感、音区可以构筑空间感、音符的强弱对比也可以给人以远近的时空感。同样，这些给欣赏者的时空感并不是真实的，而是音响造成的听觉变化转化而来的视觉形象。

比如古琴曲《梅花三弄》，三弄即主题演奏三次，钢琴改编曲很好的保留了这个精髓，在钢琴上同样也在不同的音区用不同的音区将主题呈现了三次，很好的契合了《卜算子·咏梅》的意境。再比如钢琴改编曲《夕阳箫鼓》中，引子部分取材与原曲中“江楼钟鼓”一节，同音反复、自由节奏，强弱变化明显的散板乐句，恰到好处的暗示了幽静夜晚传来的钟声回荡的意境。

3.1.1.4 音色模仿式的写意美

五首乐曲中都对不同的民族乐器音色进行了模仿，钢琴音色尽管丰富多变，若要惟妙惟肖的完全类似模仿出众多民族乐器并非易事，因此更多的是通过运用和声、复调、织体、装饰音、旋律等手段进行神似的模仿。

最典型的例子当属钢琴改编曲《百鸟朝凤》中，对于原曲鸟鸣段落的模仿，

⁴² 张前 王次绍《音乐美学基础》人民音乐出版社 1992 年 5 月第 1 版 第 91 页

唢呐原曲中细致形象的表现了斑鸠、布谷鸟、小燕等等的叫声，但在钢琴曲中，作曲家运用装饰音、音程等手段进行模仿，二度模仿之后，便从写实的音色模仿转化为写意性的音色模仿。

3.1.2 五首钢琴作品中文学参照意义的写意美

相比较五首作品的绘画参照意义的写意美而言，文学参照意义表现的更直观。

首先，五首乐曲均是标题音乐。民族器乐曲的标题有标名和标意两类。标名性标题只是给乐曲取名以示甲与乙的区别，通常与乐曲所表达的内容无直接关联。而标意性标题则用标题或者分段小标题以及解题等形式以提示乐曲所表达的内容。例如《二泉映月》、《平湖秋月》、《百鸟朝凤》、《夕阳箫鼓》都属于标意性标题，表达了乐曲的内容和意境。而《梅花三弄》中具有标名性标题的因素，三弄即指梅花主题演奏了三次。⁴³

但是，传统民族器乐曲与诗歌联系紧密，如古琴曲《梅花三弄》在流传演变过程中，标题几经变化，描写欣赏梅花也是历代文人墨客的修养之一，作曲家王建中在改编过程中还受到了毛泽东诗词《卜算子·咏梅》的启发；再比如丝竹乐合奏《春江花月夜》中每个分段的标题，以及唐代诗人张若虚的诗歌“春江潮水连海平，海上明月共潮生”都给作品增添了无尽的意味。

在中国传统器乐作品中，写意性和写实性是统一的，写实的目的在于借物和抒情，写意作品也要通过写实来完成抒情之目的。因此五首钢琴改编曲寓情于景，情景并茂。

第二节 从结构和素材看五首钢琴曲的简约美。

五首钢琴作品，除了《平湖秋月》改编后比原曲多了 2 个小节引子以外，剩下的四首乐曲均使用原曲中的主要素材，对于即兴段落、炫技段落以及并不适合钢琴来表现的主题和段落，改编时都进行了删减。因此五首钢琴曲相比较原曲，通过主题和主要音乐思维贯穿，具有了结构上的凝聚力，更突出主题和结构轮廓，具有简约的美感。

⁴³ 李民雄 《民族器乐概论》上海音乐出版社 1997 年

简约在《汉语大词典》中的解释为：节俭简省。诸多古文献中都偏向于节俭的含义。在萧乾《未带地图的旅人》：“我感到人物外形还比较容易着笔，用简约的线条勾勒出人物的性格，对我一直是个难题”此处用到的简约更适合对于事物外形或者是存在的讨论，并不适合探讨本质。下文将从形式的两个方面探讨五首钢琴曲的简约美：**思维贯穿式的简约美和结构删减式的简约美。**

3.2.1 思维贯穿式的简约美

五首钢琴作品种显著的特征是完整连贯的音乐思维贯穿始终，既有绵延不断之感，又不乏变化。

根据前文第二章第一节旋律特征的陈述，五首乐曲都继承了原曲的旋律素材。在钢琴改编曲《二泉映月》中，主体部分完整的使用了原曲中的三个乐句，即 a、b、c 句；变奏一使用了原曲中变奏一 部分的三个乐句，即 a₁、b、c₂，而没有使用原曲中 c₁ 句；变奏二中使用了原曲中的 a₂、b、c₃、c₄，没有使用原曲中的 a₃；变奏三将原曲中的变奏三和变奏四两部分整合，使用了原曲中的 a₄、b₁、c₇、a₇；变奏四使用了原曲中的 a₈、b₁、c₈ 句。由此可见在钢琴改编曲《二泉映月》中，尽管没有完全使用原曲中的旋律素材，但是改编之后的钢琴曲都保留了主题部分的 a、b、c 三个乐句构成的完整的音乐思维。钢琴改编曲《梅花三弄》保留了原曲的两个主题，以及引子，转调部分的插部以及循环再现第二主题的部分主题材料在钢琴曲中没有使用。钢琴改编曲《百鸟朝凤》也保留了热情欢快的主题旋律，并对模仿百鸟鸣叫的段落进行了有选择的改编。

钢琴改编曲《平湖秋月》增加了两个小节的引子，剩下的旋律与原曲一致，必然保存了原曲的音乐思维。而《夕阳箫鼓》则是使用合尾句以及核心音调的手段，音乐思维很好的贯穿起来。五首乐曲用必要旋律搭造起了音乐思维的框架。尽管有的旋律素材改编的时候并未使用，但是这种旋律使用的简约美是建立在与原曲一脉相承的音乐思维构架基础上的，因此五首乐曲具有音乐思维贯穿式的简约美。

3.2.2 结构删减式的简约美

钢琴改编曲《平湖秋月》结构较为凝练，原曲也是较为短小精致的乐曲；钢琴曲《二泉映月》将原曲的五个变奏删减为 4 个，由原曲的 89 小节删减为 64

小节，改编时将变奏二的旋律进行删减，将原曲中变奏三和变奏四整合；钢琴曲《梅花三弄》较原曲减少了 2 个段落，改编后的钢琴曲保留了原曲的引子、A、插部一、A¹、插部二、A²，将第二主题的 B 部分和插部三以及 B¹ 进行重组，最后的尾声是插部四和入尾构成；改编后的《百鸟朝凤》减少了 7 个段落；钢琴曲《夕阳箫鼓》也在结构上进行了整合。结构删减之后，增加了作品的结构凝聚力，因而形成了五首钢琴作品的简约美。用钢琴作品的形式演绎的中国传统器乐作品，通过结构删减的方式，增加了作品内部各种要素的张力和凝聚力，作品内部和谐统一，具有内在性质的简约美。

纵观五首钢琴作品的改编，内敛的体现了中国传统音乐文化内涵以及西方音乐传统的结合，传统音乐文化思维中的“功夫在诗外”、“可意会不可言传”等等追求写意性质、虚拟性质的传统在钢琴作品中用旋律线条、和声色彩、造型暗示、音色模仿等方式

结论

综上所述，本文在吸取前人优秀的研究成果基础之上，通过研究《平湖秋月》、《二泉映月》、《夕阳箫鼓》、《百鸟朝凤》、《梅花三弄》等五首有中国传统器乐作品改编的钢琴作品，进一步深入、系统的对这类作品的创作特征以及美学特征进行总结，在理论上形成如下见解：

1. 对中国传统器乐曲改编钢琴作品的分类进行了梳理，在卞萌、袁静芳、侯颖君等人研究的启发下即梳理为以下三种分类方法：**历史分类法、乐种分类法、种属分类法**。其中在种属分类法中，对侯颖君的观点进行重新整理，针对中国传统器乐作品改变钢琴作品的具体情况，提出了**题材改编式和体裁改编式**，其中**体裁改编式**又细分为**手段改编式、结构改编式、元素改编式**等子课题。

2. 提出了五首钢琴作品的写意美和简约美的美学特征。运用了伦纳德·迈尔音乐意义中的参照意义作为理论指导，提出了**音乐参照意义的写意美和素材结构的简约美**。笔者认为，五首钢琴作品的写意美是通过以下几种方式实现的，即：**旋律线条描绘式、和声色彩象征式、材料造型暗示式、音响音色模仿式**，以及**文学内容的写意美**。素材结构的简约美包括**音乐思维式的简约美和结构删减式的简约美**两个子课题。

参考文献

- [1] 侯颖君 《论钢琴改编曲的音响、和声、材料和结构重组》载于《钢琴艺术》2006 年 第 11 期 第 16 页
- [2] 魏廷格 《中国钢琴艺术究竟适于何时?》载于《钢琴艺术》2004 年第 8 期
- [3] 代百生 《何谓钢琴音乐的中国风格——从文化的视角研究中国钢琴音乐》载于《中国音乐学》2005 年第 3 期
- [4] 魏廷格《从中国钢琴曲看传统音乐与当代音乐创作的关系》载于《中国音乐学》1987 年第 3 期 第 80 页
- [5] 魏廷格《中国钢琴艺术究竟始于何时?》载于《钢琴艺术》2004 年第 8 期
- [6] 钱仁康《我所知道的杨荫浏先生》载于《音乐艺术》2007 年第 4 期 第 54 页
- [7] 汪毓和编著《中国近现代音乐史》人民音乐出版社 华乐出版社 2002 年 10 月北京第 3 版
- [8] 明言著 《20 世纪中国音乐批评导论》人民音乐出版社 2002 年 10 月北京第 1 版
- [9] 梁茂春《论马思聪音乐创作的历史贡献》载于《中国音乐学》1989 年第 3 期 第 17 页
- [10] 汪毓和《不断向民族文化传统贴近——试论江文也音乐创作风格的演变》载于《人民音乐》2000 年第 11 期第 12、13 页
- [11] 姚艺君《数字化时代的传统音乐分类问题思考——以戏曲声腔为例》载于《中国音乐》2008 年第 1 期 第 81 页
- [12] 费师逊《音乐的功能分类法》载于《人民音乐》1988 年第 10 期
- [13] 袁静芳《民族器乐》高等教育出版社 2004 年 7 月第二版
- [14] 侯颖君 《论钢琴改编曲的音响和声材料和结构重组(二)》载于《钢琴艺术》2007 年 第 1 期 第 25 页
- [15] 吴竞《传统器乐曲改编的五首中国钢琴曲分析与研究》西北师范大学硕士学位论文 2005 年 6 月
- [16] 方岳民《夕阳箫鼓 ——从琵琶曲到钢琴曲的文化衍变》载于《音乐探索》2006 年 2 期
- [17] 修海林《黎英海教授的民族音乐创作与研究》载于《国际音乐交流》1994 年第 3 期
- [18] 丁菲菲 《论王建中钢琴创作的民族特色》华中师范大学硕士学位论文
- [19] 程杰《梅花三弄起源考》载于《中国典籍与文化》2006 年第 2 期
- [20] 魏廷格《论王建中的钢琴改编曲》载于《中国音乐学》1999 年第 2 期
- [21] 魏廷格《论王建中的钢琴改编曲》载于《中国音乐学》1999 年第 2 期
- [22] 梁茂春为《陈培勋钢琴作品选集》所作的序 载于《陈培勋钢琴作品选集》人民音乐出版社 02 年 7 月第 1 版、
- [23] 张前、王次炤著《音乐美学基础》人民音乐出版社 1992 年 5 月第 1 版
- [24] 李民雄 《传统民族器乐曲欣赏》人民音乐出版社 1983 年 5 月第 1 版

参考文献

- [25] 宗白华 《美学与意境》人民出版社 1987 年 4 月第 1 版 第 326 页
- [26] 黎英海《汉族调式及其和声》上海音乐出版社 2001 年 4 月第 1 版 第 115 页和 261 页
- [27] 张昱婷 硕士学位论文 《钢琴曲平湖秋月的分析与研究》东北师范大学
- [28] 赵晓生 《中国钢琴语境》载于《钢琴艺术》
- [29] 《牛津简明音乐词典》第 4 版 人民音乐出版社 2000 年 9 月第二版 第 854 页
- [30] 赵晓生 《中国钢琴语境》载于《钢琴艺术》
- [31] 夏云《中国钢琴改编曲中装饰音的特殊形态以及教学》 载于《黄钟》2003 年增刊 第 59 页
- [32] 修海林 李吉提《中国音乐的历史与审美》中国人民大学出版社 1999 年 9 月第一版
- [33] 李民雄 《民族器乐概论》上海音乐出版社 1997 年

致谢

我衷心感谢我的导师杨雁行教授！本文从选题到资料的收集再到论文写作整体过程中，导师杨雁行教授都极了极大的帮助和指导。在天津音乐学院四年的本科学习以及两年半的研究生学习过程期间，导师做人的踏实正直以及严谨的治学态度都会让我受益终生。

我要特别感谢外聘专家修海林教授在百忙之中对本文细致、耐心的指导，对本文的进一步修改、完善起到了至关重要的作用。

我还要特别感谢陈云仙教授、钱国桢教授在论文写作过程中给予我诸多的帮助和鼓励。除了在专业知识方面给与我的教导之外，两位长者的人格修养以及对于晚辈的无私关怀更是我今后努力的方向！

感谢张蓓莉教授一直以来对我学习生活细致入微的关怀。

感谢开题时给予我中肯建议的陈乐昌教授、方建军教授和赵振岭教授。

感谢艺术管理系各位老师七年以来对我的辛勤培养。

感谢科研与研究生处的各位老师两年半学习期间给与我们的关心指导。

感谢我的家人、朋友以及各位同学。

附录:中国传统器乐作品改编钢琴作品目录

序号	钢琴曲 曲名	改编曲 曲名	钢琴曲 作者	原 曲 作 者	改编 年代	备注
1	《梅花三弄》	同名古琴曲	郝路艺		1921 年	
2	《粤调》	根据广东音乐中的民间曲调改编	郝路义		1931 年 6 月	
3	《第三钢琴奏鸣曲“江南风光”》	根据琵琶古曲《浔阳月夜》改编	江文也		1945 年	
4	钢琴套曲《乡土节令诗》中的《初夏夜曲》	瀛洲琵琶古曲《蜻蜓点水》	江文也		1950 年	
5	《钢琴叙事诗“浔阳月夜”》	根据《第三钢琴奏鸣曲“江南风光”》改编	江文也		1951 年	
6	钢琴奏鸣曲《典乐》	北魏同名箏曲	江文也		1951 年	
7	钢琴绮想曲《渔夫舷歌》	根据近代箏曲《渔舟唱晚》改编	江文也		1951 年	
8	《卖杂货》	根据广东音乐改编	陈培勋		1952 年	
9	《思春》	根据广东音乐改编	陈培勋		1952 年	
10	《旱天雷》	根据广东音乐改编	陈培勋		1954 年	
11	《“双飞蝴蝶”主题变奏曲》	根据广东音乐改编	陈培勋		1954 年	

附录

12	《羽衣舞》	根据广东音乐改编	马思聪		1952年	
13	《走马》	根据广东音乐改编	马思聪		1953年	
14	《狮子滚球》	根据广东音乐改编	马思聪		1953年	
15	《飞雁》	根据琵琶古曲《平沙落雁》改编	刘雪庵		1956年	1941年曾经讲《平沙落雁》改编为《南来雁》,后又进行修改名为《飞雁》
16	《夕阳箫鼓》		黎英海		1972年	
17	《二泉映月》	根据华彦钧同名二胡独奏曲改编	储望华		1972年	
18	《梅花三弄》	根据同名古琴曲改编	王建中		1973年	
19	《百鸟朝凤》	根据同民唢呐曲改编	王建中		1973年	
20	《平湖秋月》		陈培勋		1975年	
21	《彩云追月》		王建中		1975年	
22	《金蛇狂舞》		魏廷格		1956年	
23	《霓裳羽衣曲》	根据琵琶曲《月儿高》改编	谢耿		1982年	
24	《双鹤听泉》	根据同名古琴曲改编	朱嵩		1984年	
25	《三六》	根据同名江南丝竹改编	刘庄		1991年	
26	《空山鸟语》	根据刘天华同名二胡曲改编	崔世光	刘天华	1998年	
27	《良宵》	根据刘天华同名二胡曲改编	崔世光	刘天华	1998年	
28	《光明行》	根据刘天华同名二胡曲改编	崔世光	刘天华	1998年	

附录

29	《阳关三叠》		黎英海			
30	《滇胡琴声》	根据云南民间乐曲《数西调》改编	赵晓生		1976年	
31	《冀北笛音》	根据河北民间音乐曲牌《五梆子》改编(笛子传统曲《五梆子》)改编	赵晓生		1976年	
32	《喜相逢》					
33	《十面埋伏》		刘庄、殷承宗、储望华等			
34	《双生恨》	广东音乐				双钢琴作品
35	《剑之韵》	主题来自《二泉映月》	张筠青			
36	《长安古乐》复调小品三首					
37	《翻身的日子》	根据朱践耳同名管弦乐曲改编	储望华		1964年	

个人简历

宋阳，2002 年 9 月就读于天津音乐学院艺术管理系，2006 年 9 月获得文学学士学位。2006 年 9 月攻读音乐美学方向硕士研究生。