

福建师范大学

硕士学位论文

以两首钢琴改编曲《浏阳河》为例管窥新中国钢琴音乐创作的
民族化探索

姓名：卢燕

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：陈新风

20090801

中文摘要

中国钢琴艺术在不到一百年的历史发展中，从无到有，从萌芽到发展，从发展到繁荣，逐渐壮大成熟起来。特别是新中国成立以来，中国的作曲家们继承中国传统音乐文化，借鉴西方作曲技法，在钢琴音乐民族化问题上不断探索，创作出了大量为人民群众所喜闻乐见的钢琴音乐作品。

王建中和储望华是新中国钢琴音乐民族化探索中具有代表性的两位作曲家。他们根据同一民歌改编曲《浏阳河》分别改编成的钢琴作品，在旋律、和声、织体等方面都不约而同地采用了民族化的创作手法，本文就以这两首钢琴改编曲为例，研究不同的作曲家在探索钢琴艺术民族化中的共同见解；探讨了以这两位作者为代表的六、七十年代中国钢琴音乐创作的特点；并试图发现新中国钢琴音乐创作民族化探索中的共同特征。

钢琴艺术源自西方，中国的钢琴音乐只有形成具有自己民族特色的风格，才能在世界钢琴音乐之林占有一席之地。希望通过本文的探讨，对早日形成具有中国民族特色的钢琴音乐流派尽自己的微薄之力。

关键词：《浏阳河》，中国钢琴，民族化



Abstract

In a nearly-100-year historical development, the Chinese piano art has started from scratch, expanded from embryo to childhood, and grown from develop to flourish. Especially ever since the founding of New China, Chinese composers have not only learned from Chinese traditional music, but also draw on western musical techniques. They have made various explorations in the field of national piano music and composed lots of piano pieces popular in the masses of the people.

Wang Jianzhong and Chu Wanghua are two representative composers in the national exploration of China piano music creation. Extraordinary coincidence is, they arranged the same folk song named *Liuyang River* into piano music. And both of them adopted the national methods in the melodies, harmonies and songs. In this article, the writer researches the common opinions that different composers hold in the national exploration of the piano art. And at the same time, the writer probes into the characters of China piano music in the sixties and seventies, and attempts to find out the common traits shared in the national exploration of China piano music.

The piano art is from the west. Nevertheless, it has always been necessary for China to develop its own national piano music so that it can take its place in this field. From this article, the writer wants to contribute to evolve the style of China's own national piano music.

Key Words:*Liuyang River*, China piano, nationalism

中文文摘

中国钢琴音乐创作的历史与西方数百年的历史相差甚远,而就在这不到一百年的坎坷发展历史中,钢琴音乐在创作技法和音乐表现上已经逐渐成熟起来。特别是新中国成立以来,钢琴音乐创作也与祖国日新月异的发展一样,呈现出一派欣欣向荣的景象。当然要想让这件西洋乐器被广大人民群众所接受,并不是简单地在钢琴上弹出中国的旋律,而是要将两者有机地结合起来,创作出既适合钢琴演奏又具有民族特性的音乐作品。60年来,中国的作曲家们在中国钢琴音乐民族化的探索道路上不懈努力,创作出了许多优秀的钢琴作品。

王建中和储望华是新中国钢琴音乐民族化探索中具有代表性的两个人物,笔者认为他们对钢琴音乐“民族化”的共同见解在民族化探索中具有重要的指导意义。本文就以这两位作曲家根据同一民歌改编曲《浏阳河》分别改编的钢琴音乐作品,管窥新中国钢琴音乐创作的民族化探索的共性。

本文第一章先介绍钢琴改编曲《浏阳河》的原型——民歌改编曲《浏阳河》,通过历史记载和对歌曲的分析,认为它是一首由徐叔华作词、唐璧光作曲,在借鉴传统民歌《孟姜女》并吸收湖南祁阳小调的基础上创作的民歌改编曲;接着从曲式结构上分析了两首钢琴改编曲《浏阳河》,认为王建中的作品为E徵调式的复三部曲式,储望华的作品为A徵调式的变奏曲式。

第二章通过对两首乐曲的音乐本体分析,认为这两首钢琴改编曲在创作手法上运用了共同的民族性写法。首先认为两首乐曲在改编时,旋律都基本保持原民歌的面貌,未作较大变化;其次认为两首乐曲在和声运用方面都采用了与五声调式相适应的和声写法,具体从二度结构的和声、三度结构的和声、四五度结构的和声以及五声纵合性和声等四种和声类型来分析;第三点从钢琴织体上来分析两首乐曲,认为它们是运用了中国戏曲“随腔”的伴奏,具有民族性,并呈现出多种形态,有支声型织体和包括横向对比、纵向对比的对比型织体;第四点从装饰音来看两首乐曲也具有民族特色,表现为润腔性的倚音和五声调式基础上的琶音;最后从乐曲的节拍和速度来看都具有弹性,两首乐曲都运用了弹性的“散板”节拍并搭配弹性的速度。

第三章是从这两首钢琴改编曲来看20世纪六、七十年代中国钢琴音乐的创作特点。先介绍六、七十年代中国钢琴创作的特殊背景,认为“文化大革命”使得钢琴音乐在创作中以改编曲形式为主;接着通过对王建中和储望华在六、七十年代钢琴音乐作品的汇总比较,认为这两位作曲家在这个时期的钢琴作品不仅以改编曲为主,而且特别喜欢改编歌曲题材,并发现这个时期的作曲家对这个题材的改编都比较偏爱;然后从结构上分析了这个时期的音乐作品,认为这些钢琴改编曲的结构大多遵循中国传统音乐的“渐变”性和“句尾恒定”性原则;最后发现这个时期的钢琴改编曲几乎都使用原作品的标题,具有明确的标题性,这是它与西方钢琴音乐以及中国其他时期的钢琴音乐创作的不同。

第四章从这两首钢琴改编曲来看新中国钢琴音乐创作民族化探索的共性:首先通过收集材料发现,不仅是20世纪六、七十年代的钢琴音乐创作喜欢改编曲形式,从新中国成立到21世纪,改编曲在钢琴音乐60年的创作中都占重要地位,而且还发现,不少

作曲家都不约而同地选择同一歌曲来改编,笔者认为这是因为中国传统审美倾向于歌唱性,并且被改编成多首钢琴作品的民歌,基本上都能代表某个民族、地区的民族文化特色,使得作曲家在数量众多的民歌中间,眼光一致地选择同一首歌来改编;中国传统的“线性思维”在音乐上表现为主题旋律的“单线性”,而钢琴音乐的织体具有“多声性”的特点,在新钢琴音乐民族化探索中,作曲家们都注重将中国传统的“单线性”旋律与钢琴音乐织体的“多声性”相结合,创作出既符合钢琴性质又具有民族特性的作品;中国传统音乐中的“润腔”是中国民族声乐、器乐音乐装饰其“单线性”旋律的重要手段,在新中国钢琴音乐民族化探索中,作曲家们借鉴了传统音乐中的“润腔”,在旋律、节奏、音色上进行模仿运用,使作品极富民族色彩;在新钢琴音乐民族化探索中还必须注意中国美学精神的渗透,“情景交融”是中国传统艺术领域经常涉及到的一种美学精神,主要有寓景于情和融情于景两个侧重点不同的写法,前者侧重写景,后者侧重写情,这两种手法都运用到了钢琴音乐创作中来表现民族性,中国传统艺术还十分讲究“以韵传神”,钢琴音乐创作也借此种美学底蕴传达了浓厚的民族韵味。

中国的钢琴音乐要想在历史悠久的世界钢琴乐坛上立足,就不能只是照搬别人的创作技巧,必须要有所创新,而民族化就是其中最重要的内容。杜鸣心认为“中国作曲家写的东西要有自己的民族特点。对外开放,引进人家的技术、手法,作为文化交流是正常的,但片面看待“洋人承认”,不足取。如果我们当中哪个的创作没有民族特色,就意味着多了一个写西方音乐的人,少了一个中国作曲家”。所以在钢琴音乐创作中,如何在学习西方音乐技巧的同时,又融入中国民族的韵味,是作曲家们一直以来的追求。希望通过本文的研究,能够对中国钢琴音乐创作有所帮助,并希望中国的钢琴作曲家们创作出更多既富民族特色,又具世界语言的钢琴音乐作品。

绪论

钢琴音乐创作在西方已有几百年的历史,而我国的钢琴音乐创作从 1915 年赵元任发表的《和平进行曲》开始,才不到百年的历史。从 20 世纪初至今,中国几代的作曲家在钢琴音乐上不断地进行着探索、实验、发展和创新。特别是新中国成立以后,百废待兴,中国钢琴音乐创作进入了繁荣期,出现了大量优秀的作品。由于中国的五声调式、单旋律线性思维等都与西方音乐的和声、复调存在着很大的差异,所以,如何利用钢琴展现中国的传统音乐文化,实现钢琴的“民族化”,一直是众多中国钢琴创作者们为之奋斗的目标。

把这件外国的“舶来品”融入古老的中华民族文化,是钢琴艺术在中国立足并发展繁荣的必经之路。在进行钢琴音乐民族化的道路上,我们的音乐工作者进行不懈的努力和探索。而将中国广为流传的歌曲(包括民间歌曲和创作歌曲)、戏曲、器乐曲拿来,按照钢琴乐器及其演奏上的特点和规律改编成钢琴曲,是中国钢琴音乐创作中最直接的民族化作法。

本文主要以王建中和储望华根据民歌改编曲《浏阳河》分别创作的钢琴改编曲《浏阳河》为例,来研究新中国钢琴音乐创作的民族化探索。因此本文参考的研究资料就从以下三点来获取:

1、关于王建中的研究和成果

对王建中作品研究较为深入的有魏廷格的《论王建中的钢琴改编曲》,通过对王建中的七首钢琴改编曲进行分析,从而归纳出其创作成功的经验。此外刘敏的《王建中钢琴改编曲研究》、石青的《王建中的中国钢琴作品探析》,师毅苗的《王建中三首钢琴改编曲的艺术特征》都是从不同的作品来研究王建中钢琴创作的艺术特色;期刊论文有于青的《中国钢琴作品〈浏阳河〉的演奏与教学》、周广仁讲解《浏阳河》、周琴的《王建中〈百鸟朝凤〉音乐分析》等则主要从演奏角度来讲解。

2、关于储望华的研究和成果

对储望华作品研究较为深入的有王军的硕士学位论文《储望华钢琴音乐研究》,该论文由魏廷格指导,将储望华的钢琴作品分为改编、创编、创作三类,并逐一进行分析,以寻求其“中国风格”的形成轨迹;章向玲的《储望华钢琴音乐作品的民族化特征》从作品的旋律、对民族器乐音色及演奏法的模仿、和声、曲式结构方面来说明民族化特征。此外刘楠的《储望华钢琴音乐创作特色探究》、郭珊珊的《论储望华钢琴独奏改编曲中的中国民间音乐因素》等都是针对不同作品来说明储望华钢琴音乐创作的民族特色;关于储望华的研究还参考了其本人撰写的关于自己创作经历和创作意图的八、九篇文章,以及吴祖强、鲍蕙荞等人对其的访谈和评价。

3、关于中国钢琴民族化探索的研究和成果

在关于中国钢琴音乐民族化探索的文章,主要参考了赵晓生的《中国钢琴语境(连载文章)》,其从声韵、气韵、装饰、音色、节奏、奏法、踏板、结构等八个方面论述中国钢琴的民族特征。此外还有陈文红的《20 世纪中国钢琴音乐风格之演进》、吴榆的《论中国钢琴改编曲与钢琴音乐的中国风格》、张岩的《中国钢琴曲创作的民族化研究》等都是从 20 世纪中国钢琴音乐发展的各个不同时期的创作对中国钢琴音乐民族化的形成

进行了论述；另外于倩的《四首民歌钢琴改编曲〈猜调〉的分析与比较》、代百生的《根据传统乐曲改编的5首中国钢琴曲的艺术特色》和《根据传统音乐改编的中国钢琴曲的演奏特色》等则都从不同的作品来解释中国钢琴音乐创作的民族化；而秦俊的《从音乐人类学的角度论中国钢琴音乐的民族性》、金茗的《从音乐本体与民间音乐学角度解释钢琴音乐的中国化》则跳开我们惯用的音乐分析思路从不同的角度来诠释钢琴音乐的民族化。

关于新中国钢琴民族化的探索研究还在不断延续中，在2009年的《钢琴艺术》上陈云飞的《钢琴独奏曲〈茉莉花〉的教学体会》，从教学演奏的角度分段落分小节地讲解《茉莉花》的民族性特点；刘小龙的连载系列文章《中国钢琴艺术60年》，则系统地介绍了新中国成立以来的中国钢琴艺术的发展历程，其中也涉及到了钢琴音乐民族化问题等等。这些都说明关于钢琴音乐民族化的探索从来就没有停息，而且必将持续下去。

王建中和储望华被称为二十世纪六、七十年代“支撑我国钢琴音乐创作的南、北两员大将”¹，是新中国钢琴音乐民族化探索中具有代表性的两个人物，他们对钢琴音乐“民族化”的共同看法在民族化探索中具有重要的指导意义。

本文通过分析这两位作曲家分别根据同一民歌改编曲《浏阳河》改编的钢琴作品，来研究不同作曲家在探索钢琴艺术民族化中的共同看法；在此基础上继而探讨以这两位作曲家为代表的六、七十年代钢琴创作的特点，并试图发现新中国钢琴音乐创作民族化探索的共性，为早日形成具有中国民族特色的钢琴流派尽自己的一点绵薄之力。

通过这个研究，我想使钢琴音乐更加贴近中国民众，让更多的群众了解钢琴、熟悉钢琴，并促使更多的中国民间音乐转化成世界性的钢琴语言，在传播中华民族传统文化的同时，使我国的音乐创作逐渐与世界接轨。

¹吴祖强. 储望华钢琴作品选集·序言. 北京：人民音乐出版社，2001

第一章 民歌改编曲《浏阳河》与两首钢琴改编曲《浏阳河》的简介

一、关于民歌改编曲《浏阳河》

“浏阳河，弯过了几道弯，几十里水路到湘江，江边有个什么县哪，出了个什么人，领导人民得解放……”这首人们耳熟能详的歌曲是词作者徐叔华创作于1950年的歌舞剧《双送粮》中的第三段，它是一段男女对唱歌曲。这段歌词套用了唐璧光曾经创作的一段曲调。原曲最初是1949年长沙市工人文化团创作的花鼓戏《田寡妇看瓜》中《送瓜调》的旋律，由唐璧光执导并兼作曲。1951年5月，《双送粮》在中南海怀仁堂为毛主席等中央领导汇报演出，获得了巨大成功。后来一些剧团将其中的第三段歌曲单独选出来，作为独立的演出节目，并给它配上歌名《浏阳河》，朗朗上口的《浏阳河》唱段就这样传唱开了。

“反右”开始后，词作者徐叔华和曲作者唐璧光都被划为“右派”。1971年经毛泽东指示，湖南省文工团决定扩编《浏阳河》。最后由原词作者徐叔华把原来的两段歌词扩展为五段。但由于两人均为“右派”，没有著作权。1974年5月人民文学出版社出版的《战地新歌》第3集收录了改写后的《浏阳河》歌词和简谱，署名是“湖南民歌，湖南省文工团歌舞队改词”；直到90年代才恢复了徐叔华和唐璧光两人的词曲作者身份。

在创作过程中，唐璧光在借鉴传统民歌《孟姜女》的基础上，又汲取了湖南祁阳小调的元素，采取曲调揉和的手法，使乐曲的旋律具有湖南民歌的独特韵味。歌词通过描写浏阳河秀美的湖光山色，表达人民对伟大领袖毛主席的深情爱戴。

民歌改编曲《浏阳河》，谱例1



《孟姜女》江苏民歌，谱例2



江苏民歌《孟姜女》是我国流行最广、影响最大的一首传统民歌，几乎遍及整个汉族居住地区。《孟姜女》的旋律采用歌谣体的小调形式，结构短小、方整，一曲多词，适宜吟唱。唐璧光吸取了《孟姜女》的五声旋法，虽然润腔变化不少，但调式上同样采用五声徵调式；三、四句的落音与《孟姜女》相同，都落在 *la* 和 *so* 上；特别是终止式采用了民歌《孟姜女》在传播过程中所出现的各种变体中最常见的流变形式——变长形态，这种变体常在第四乐句采用增长手法，以此获得较圆满的终止感，如同样根据《孟姜女》改编的一首很著名的江苏民歌《梳妆台》的结构就与《浏阳河》一样，都是 $4+4+4+5$ 。《孟姜女》是典型的起承转合结构，突出的标志就是第三乐句具有极其鲜明的转折形态，而《浏阳河》的第三句与前两句在节奏、音型方面的对比也十分明显。所以说《浏阳河》是根据民歌《孟姜女》改编的，是一首民歌改编曲。

《浏阳河》在借鉴民歌《孟姜女》的同时，还汲取了湖南祁阳小调的一些元素，并将二者有机地融合在一起，成为了具有湖南民歌特色的创作歌曲。前面讲到乐曲采用了五声徵调式，而这也是湖南民歌小调中最为常用的调式。乐曲为一部曲式，全曲为四个乐句和上下句结构的分节歌形式，这样的曲体也都是湖南民歌小调中最常见的。全曲 17 个小节，一、二、三乐句各四小节，为一般性叙述；如前所述，第四乐句是《孟姜女》的一种变长形态，而这种形态的变化是由于作者运用了祁阳小调中常见的情绪性的装饰衬词衬句而自然进行的扩充，而这种形态的变化是由于作者运用了祁阳小调中多见的情绪性的装饰衬词衬句而自然进行的扩充，乐句的前半部分旋律起伏较大，特别是七度大跳的出现格外醒目，并把乐曲推向高潮，是带总结性质的乐句，也是该乐曲的主题思想所在。

《浏阳河》语言淳朴，曲调优美流畅，感情真挚朴实，深受人们的喜爱。特别是经过湖南籍歌唱家李谷一的演唱之后，这首歌的民族韵味就更浓厚了。作曲家们也对这首歌曲产生了很大的兴趣，20 世纪 70 年代起，相继由白诚仁将之改编成合唱曲，刘德海改编成琵琶独奏曲，史兆元、张燕分别改编成两首古筝独奏曲以及，此外还有数量众多的各种改编钢琴曲。

在此要特别说明的是，关于《浏阳河》的钢琴改编曲还有很多，并不是只有本文提到的这两首，比如《高等师范院校〈钢琴基础教程一〉》中收录的由陈静萍改编的《浏阳河》，陈铭志《复调小品十一首》中收录的其本人改编的《浏阳河》，林

捷编配的《中外优秀旋律改编——钢琴教学曲集》中收录的其本人改编《浏阳河》，甚至连“钢琴王子”理查德·克莱德曼也改编过这首乐曲，并在自己的音乐会上演奏。本文之所以只选取了王建中和储望华改编的《浏阳河》，是因为这两部作品都具有突出的个性而且都是钢琴独奏曲，不仅在各种社会艺术水平钢琴等级考试的书中出现，而且经常作为钢琴比赛的规定曲目。细心的听众可以发现，在音乐会上经常会听见这两个不同版本的《浏阳河》。从朗朗到克莱德曼，他们的指尖都曾流淌过这两首曲子；从北京人民大会堂到纽约卡耐基音乐厅，也都曾飘扬过它们悠扬的旋律。

另外要说明的是：本文所选用的两首钢琴改编曲，在曲谱第一页的下方都写有“根据唐璧光作曲的同名歌曲改编”，所以确系根据本文谱例1的《浏阳河》歌曲原谱进行改编的。

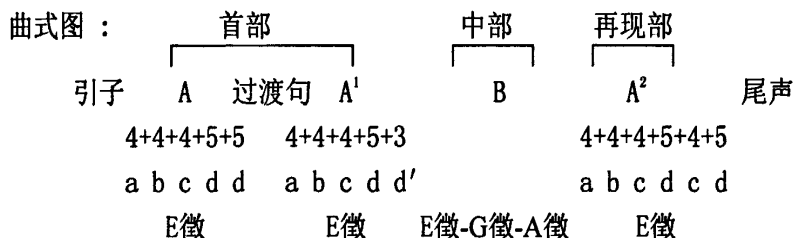
二、两首钢琴改编曲《浏阳河》的简介

王建中和储望华分别以《浏阳河》原歌曲的旋律为音乐主题，运用钢琴的独特语汇和技法来演绎他们的体悟和理解。

民歌改编曲《浏阳河》原曲短小，乐曲发展依靠歌词的变化来实现。而改编成钢琴曲则少了这条途径，乐曲需要不断发展，不可能每次总是原样照搬原来的曲调，否则反复多次后总会让人有单调感，这就需要作曲家采用各种变奏手法从不同角度、不同层次来丰富和深化主题，力求达到既统一又对比。

王建中的《浏阳河》创作于1972年，它具有敏锐的中国调式风格感，采用了精致的旋律织体结构，实现了丰满的立体音响与民族风格的结合。

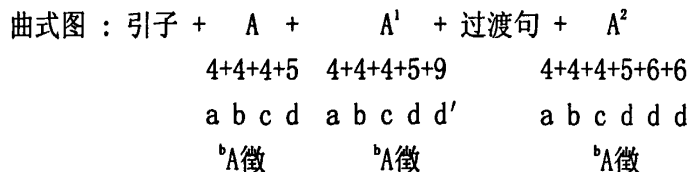
作品是E徵调式，为ABA的复三部曲式。具体如下：（歌曲主题四个乐句分别用a、b、c、d来标示）



乐曲的中部运用的是三部曲式中较少用到的乐段，而不是常用的二段式或三段式；中部主要是运用织体变奏与两端形成对比。全曲的最后部分是对第一部分第一段的再现，可以看作是不完全的再现。

储望华的《浏阳河》创作于1976年。作为作曲家兼演奏家，储望华最早的钢琴创作就是从改编曲开始的。在《浏阳河》的创作中，他充分发挥和利用钢琴宽广的音域及巨大的表现力，丰富了钢琴的演奏技巧。

作品为^bA徵调式，是典型的变奏曲式。具体如下：



乐曲采用了较为严格的变奏手法，将主题变奏两次，并在一次次的变奏中通过逐层

加花的方式依次加厚旋律线条，将乐曲推向高潮。

第二章 两首钢琴改编曲《浏阳河》的民族性特征

王建中和储望华各自从自己的意愿出发,运用了不同的创作手法来写作。两位作曲家风格迥异,因此,在听觉上,除了主题一样外,两首《浏阳河》并无其他相似之处。但两位作者都怀有一个共同的心愿,那就是追求钢琴创作的民族性色彩。

众所周知,钢琴艺术是从西方传入到我国的,如何使这门西方艺术文化的精髓与中国五千年的历史文化融合,是一代代作曲家们不懈努力追求的目标。在两首《浏阳河》的创作中,王建中和储望华都没有忘记这个使命,始终注意用民族性的钢琴语言来表现中国作品。具体表现如下:

一、旋律保持基本原貌

旋律是音乐的灵魂,而中国人的“线性思维”又使得旋律的核心地位更加突出,所以要想表现中国的民族韵味,直接采用中国原曲旋律是最简单、最有效的办法。两首《浏阳河》都完全照搬原歌曲音调位主题旋律,而且在乐曲发展过程中都重复了两次,注意了乐曲横向上旋律的优美连贯。

储望华《浏阳河》的引子是由主题变化而来的;而王建中的《浏阳河》更是直接取自原歌曲的最后一句,用明亮纯净的平行八度五度和弦来展现。

在第一次的主题陈述中,两人都没有对主题进行过多的修饰,都采用简单、朴素的和声来突显主题,使清新、抒情的主题听起来格外动人。

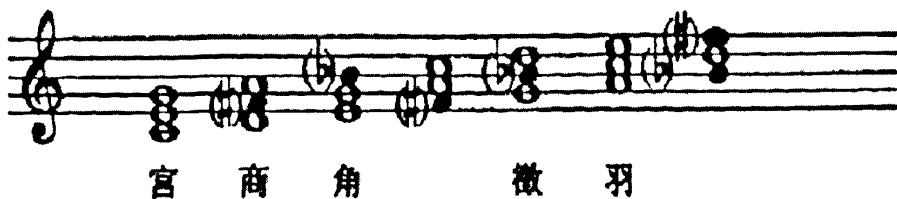
在接下来的两次变奏中,两人的旋律在左右手交替出现、不时转换,在音区上形成明显的对比。

可以看出两首作品既保持了原来歌曲的民族风格,又有适当的变化与对比,丰富了音乐的表现力,取得了很好的效果。

二、民族化的和声

“和声的选择与运用直接影响着作品的艺术表现力与所表现内容的深度,也决定着作品的风格与流派。”²要把中国的单声部旋律改编为钢琴曲,如何保留其民族性和神韵,和声语言的运用是至关重要的。

传统的由西方确立的大小调和声体系中,和声的基本形式是三度叠置和弦,由此构成的和声手法规则、音响丰满、形态丰富多变、色彩对比显著,是一种建立在调性逻辑基础上的“功能性”和声,这一多声结合的基本宗旨贯穿了整个西方音乐的发展历史并一直持续到现代。但是这种三度叠置的和弦是建立在七声音阶基础之上的,会与民族五声性旋律产生风格上的矛盾,如谱例3



² 于倩.四首民歌钢琴改编曲<猜调>的分析与比较【硕士论文】.北京:首都师范大学,2002:6

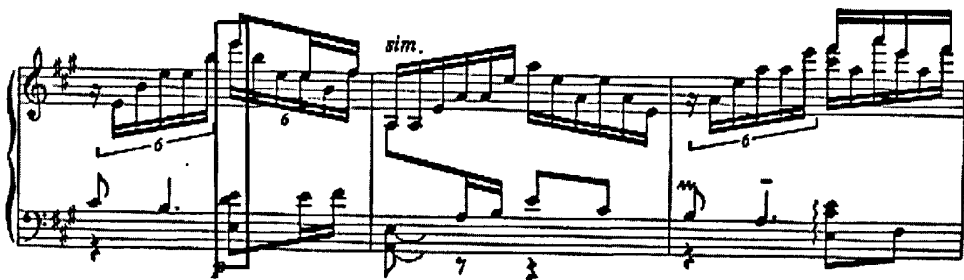
从谱例中我们可以看出,在三和弦中只有建立在宫音与羽音上的三和弦全部由五声音阶的骨干音构成,所以关键性的问题便是解决“间音”在和声处理上的困难。中国的作曲家们早在中国钢琴音乐创作刚刚开始阶段就注意到了这个问题,并提出了一些有价值的设想。赵元任先生在1928年发表的《中国派和声的几个小实验》一文中提到:“……要把和声中的和弦或副调做得也有点像中国的乐调,而同时跟主调又可以配得起来”³这是中国最早探讨五声性调式旋律的和声方法的文章。中国的作曲家们经过八十多年不断的创作实践,努力探索旋律与和声风格相协调发展的各种途径和方法,创造出了与中国民族调式相适应的中国五声性调式和声。由于重视乐曲横向的发展,这种和声更偏重于色彩性,与西方重“功能性”的和声有很大不同。

王建中和储望华主要应用中国五声性调式和声来创作《浏阳河》,使乐曲充满了既浓郁又清新、既丰满又细腻的民族韵味。其和声的基本手法有:

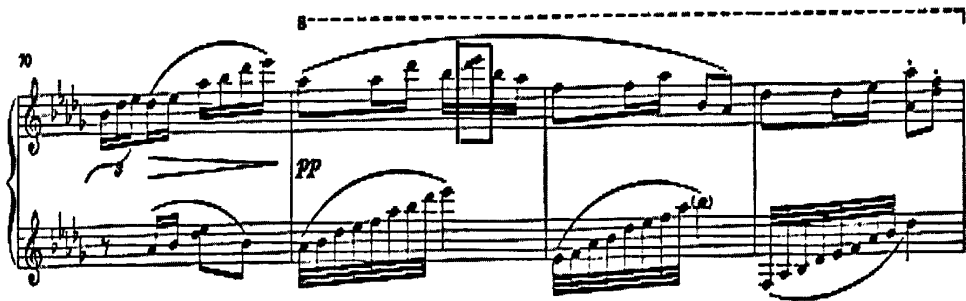
1、二度结构的和声

二度结构的和声是以大二度、小二度音程为基础形成的。在应用中,既有单独的二度音程,也有由二度音程叠置所形成的各种形式的和弦。由于大二度是五声调式的基本音程,所以大二度音程在二度结构的和声中也最为常见,也是用来表现民族化的重要写法。王建中和储望华在作品中都适量地用到了大二度音程来表现中国的民族韵味:

王建中《浏阳河》,谱例 4



储望华《浏阳河》,谱例 5



2、三度结构的和声

由于三度叠置是西方传统和声的基本构成原则,在同民族五声性调式结合时,就产生了与五声音阶相矛盾的和弦偏音(见谱例3)。为解决与五声音阶相矛盾的和弦偏音,在总体保持三度结构的前提下,往往采用以下方法使和声与五声音调相和谐:

³ 赵元任音乐论文集. 北京:中国文联出版公司,1994. 原文刊于1928年10月出版的国乐改进社《音乐杂志》1卷4期

(1) 省略三音的和弦：省略三音使三和弦成为了空五度和弦，经常用来描述空旷、飘逸的意境。

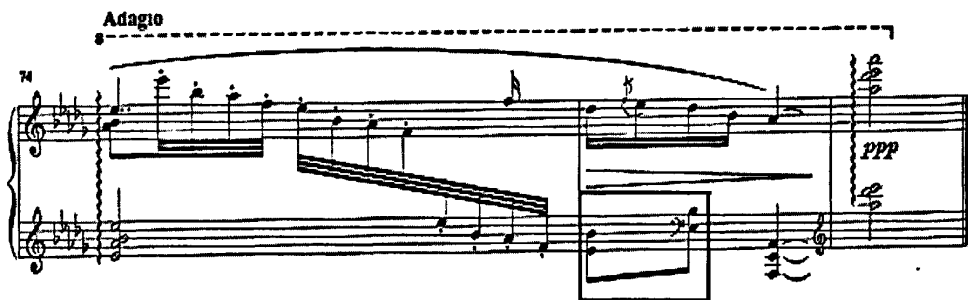
王建中乐曲引子的最后一个音落在了省略三音的徵和弦上，为主题的出现酝酿了一个极其悠远的意境。

谱例6



储望华在快结束的地方连续用了两个空五度，也是为了使乐曲更加悠长、让人产生意犹未尽之感。

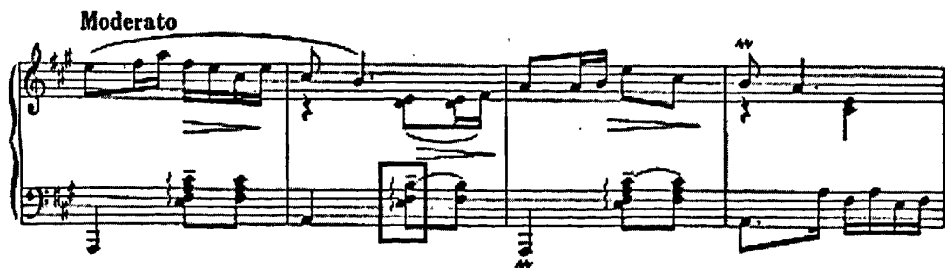
谱例 7



(2) 替代三音的和弦：主要是两种和弦的变化，即徵和弦的三音可以由四度音或二度音来代替；商和弦的三音也可以由四度音或二度音来代替。

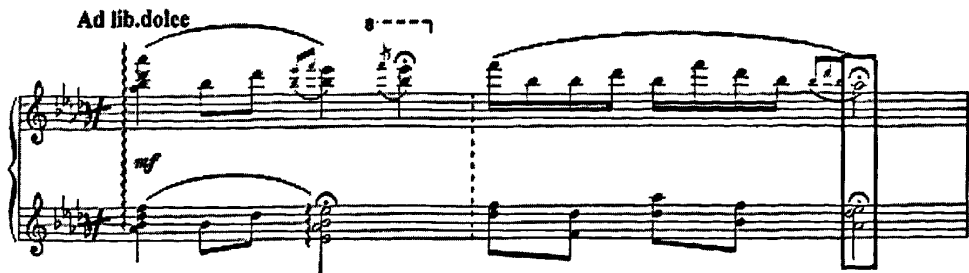
王建中主题的第一次呈示，徵和弦的三音由二度音“羽”替代。

谱例8



储望华的引子部分，由徵和弦的四度音“宫”替代三音。

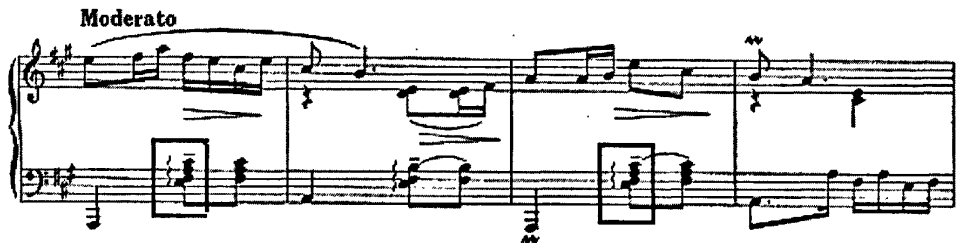
谱例9



(3) 增添附加音的和弦：“在某个和弦中具有独立和声意义、不需要解决的和弦外音，叫做‘附加音’”⁴。这种和弦主要起增添色彩性的作用，如中国的民族五声性调式和声中常常见“宫加六”和声，这种和声是由大三度和弦及其根音（宫音）上的大六度音叠置构成的，其既具有大三度和弦的稳定、晴朗，又因为根音上方的五、六度音构成大二度，所以也具有了一定的民族韵味。

王建中主题的第一次出现就接连用了两个“宫加六”。

谱例10



储望华在引子出来的第一个音也用到了“宫加六”和声，如谱例8。

3、四、五度结构的和声

四、五度结构的和声指是在四、五度音程的基础上形成的和弦形式。既可以是单独四、五度音程及其各种组合形式，也可以是四、五度音程叠合构成的各种不同和弦形式。

“由于四、五度结构的和声大多采用平行进行写法，因而其和声进行多服从于线性逻辑。”⁵这与中国传统的“线性思维”相一致，因此采用这种和声写法的钢琴音乐创作也极具民族色彩。

在两首《浏阳河》中运用了以下手法：

(1) 四、五度结构的音程

由于四、五度音程是四、五度结构和弦的基础音程，因而也体现了四、五度和声“线性”的特点，经常在音乐作品种被整体运用。

王建中这部分乐曲的主题（见谱例11）主要是由右手的四度音程来构成旋律的走向，左手的伴奏部分由四、五度交错进行，体现着浓浓的民族味道。

谱例11

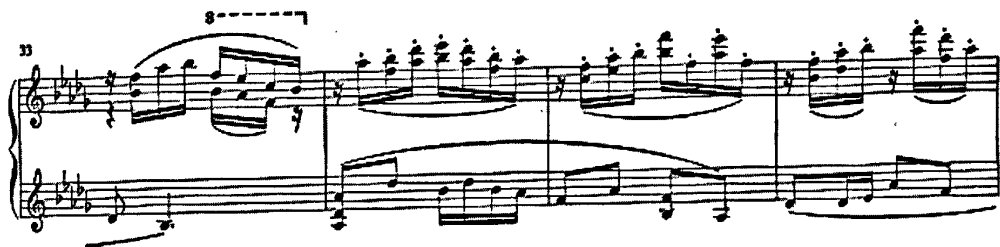
⁴ 樊祖荫.中国五声性调式和声的理论与方法,上海:上海音乐出版社,2003:81

⁵ 樊祖荫.中国五声性调式和声的理论与方法,上海:上海音乐出版社,2003:132



储望华的四、五度音程则是起加厚旋律声部层的作用,先四度音程,紧接着出现五度音程。

谱例12

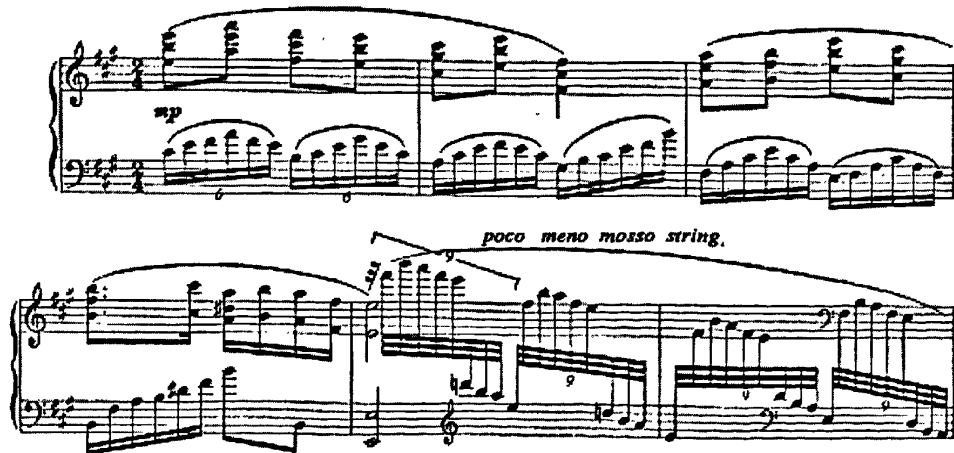


(2) 四、五度结构的和弦

四、五度结构的和弦是由四、五度音程叠置构成的。既可以是单纯的四度、五度一种音程叠加,也可以由这两种音程混合起来叠置而成。

王建中的引子部分由五度、四度音程叠加的空五度和弦构成,具有空旷、飘逸的音响色彩。

谱例13

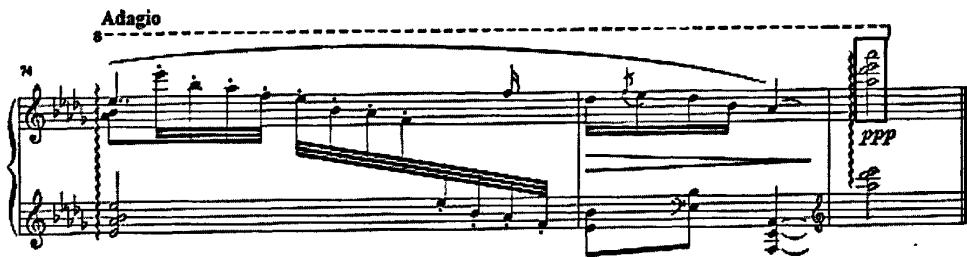


(3) 琵琶和弦

琵琶和弦是四、五度结构和弦的一种特殊运用形式。这种和弦是在一个八度框架内，由两个纯四度相互交叉重叠，这样两个音程之间的衔接就会相隔一个大二度。由于这种和弦的结构与我国民族乐器琵琶的四根空弦定音的关系相似，所以经常将这种结构的和弦称为“琵琶和弦”。“这种手法与三度叠置的欧洲传统和声在音响上有区别，而与我国民间曲调常见的四度旋律音程和民族乐器琵琶、笙等自然和声方法相一致，极易获得鲜明的民族特色”。⁶

如储望华引子部分左手的第三拍（见谱例9）以及全曲最后一个音都采用琵琶和弦，使整首乐曲在开头和结尾都有很强的民族性色彩。

谱例14



4、五声纵合性和声

两部作品都采用到了五声纵合性和声。这是一种把五声调式中各种音程作纵合上的结合，使其成为和弦结构基础和声方法。“这种和声方法的着眼点，主要在于和弦的组成音与五声性旋律音调在整体上保持一致，但并不拘泥于和弦与旋律的同步进行。”⁷ 五声纵合性结构的和声打破了西方传统和声的三度叠置结构，改变了和弦结构中最基础的三度关系，而这种结构的和声确因为符合中国五声调式的音阶，使其具有鲜明的民族特性，对刻画民族音乐形象起到了加强突出的作用。

根据各和弦所含不同调式音的数量可分为三音和弦、四音和弦和五音和弦。

(1) 三音和弦：如储望华的四度三音列形式。

谱例15

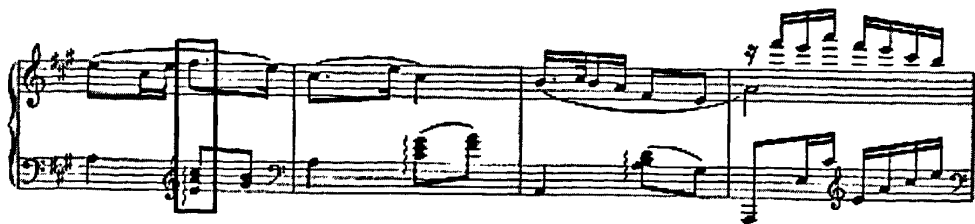


(2) 四音和弦：如王建中的小七和弦四音列。

谱例16

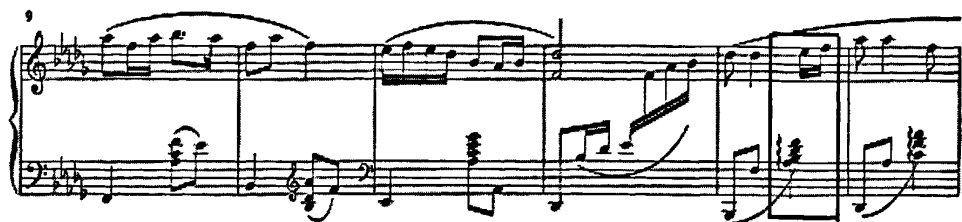
⁶ 王安国. 现代和声与中国作品研究. 重庆: 西南师范大学出版社, 2004: 21

⁷ 樊祖荫. 中国五声性调式和声的理论与方法. 上海: 上海音乐出版社, 2003: 103



(3) 五音和弦：如储望华的下面这个和弦。

谱例17



三、运用“随腔”伴奏的多种形态织体

在中国，传统的织体多是用来衬托主旋律的配角式伴奏，戏曲中称之为“随腔”伴奏，具体称为“随唱腔托衬”的伴奏形式，顾名思义，它处于“托衬”位置。“随腔”伴奏有“托、保、衬、垫、补”几种类型。中国戏曲的多个剧种都用到了这种伴奏形式，有昆曲、豫剧、黄梅戏等。

在西方音乐中，织体是主角，钢琴作为西方的代表性乐器，其最大的特点就是织体的多声性。两首钢琴改编曲《浏阳河》的织体形式是西方的，但又受制于中国传统戏曲的“随腔”风格。两位作曲家借助了钢琴丰富多彩的织体，一方面使原曲的“单线”旋律得到了多种形态织体的支持，增强了层次感，另一方面这些不同形态的织体又是围绕着“单线”旋律来展开的，又具有了民族化追求。两首乐曲的织体在形态上主要倾向于以下几种：

1、支声型织体

支声型织体是指“当几个声部一起演唱、演奏同一曲调时，其中某些声部与主要曲调时而分离出现一些边伴音调，时而合成齐唱、齐奏的形式”⁸。这是我国民间多声部音乐中运用最为广泛的一种手法，伴奏织体是由主旋律派生出来的，对主旋律进行“线性”润饰，两者具有相同的性质。

如王建中在第二次主题展现时，分支声部在高音声部，是左手主题旋律的加花装饰，围绕着主旋律作华彩进行。这其实就是“随腔”伴奏的“衬”，即“在唱腔的旋律之外，增加一些细小的花音，使旋律更加流畅丰富”⁹。

谱例18

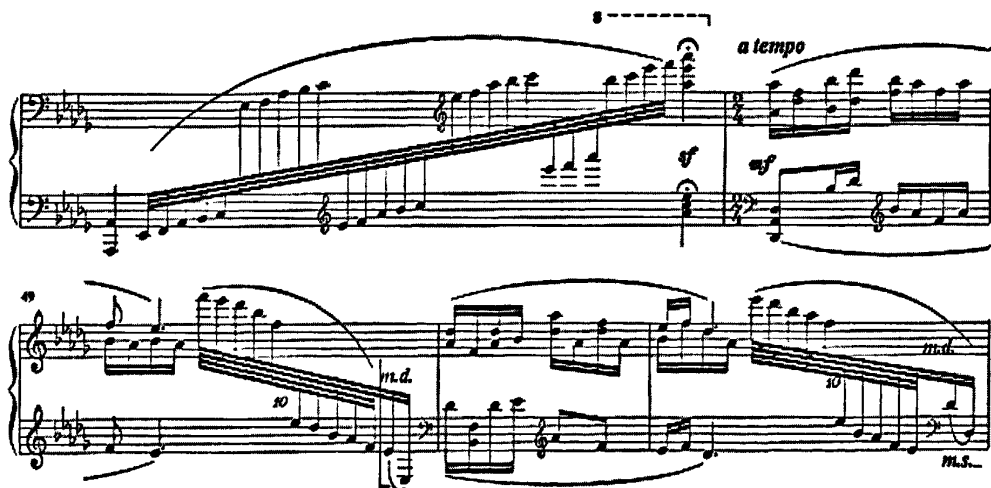
⁸ 中国大百科全书·音乐舞蹈卷.北京：中国大百科全书出版社，1989：854

⁹ 中国大百科全书·戏曲曲艺卷.北京：中国大百科全书出版社，1983：426



再如储望华在第三次主题出现时,采用的是另一种支声型织体手法:位于高音声部的分支声部与低音的主题旋律节奏和骨干音基本相同,主要通过音区的变化来发展。而在“随腔”伴奏中的“托”是指“用与唱腔相同的旋律在同度或高八度衬托。”¹⁰可以看出这与此种支声型手法及其相似。

谱例 19



2、对比型的织体

对比型的织体是指音乐作品中出现两种(或两种以上)不同的织体形态时,利用音区、音色、节奏或和声的色彩性变化进行的对比,对比的效果比较明显,使得音乐结构层次更加清晰。织体的对比主要运用以下两种方式:

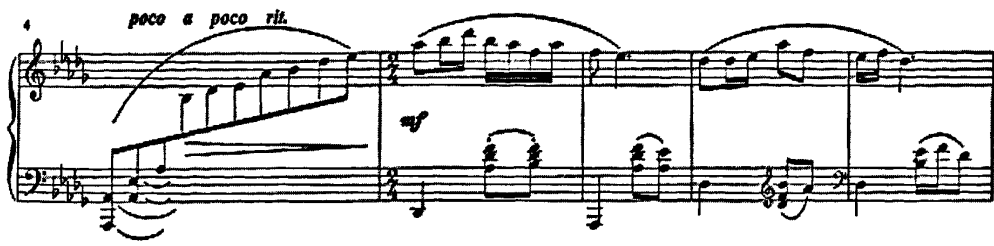
(1) 横向对比

横向对比强调的是对比的两种织体结构先后出现。

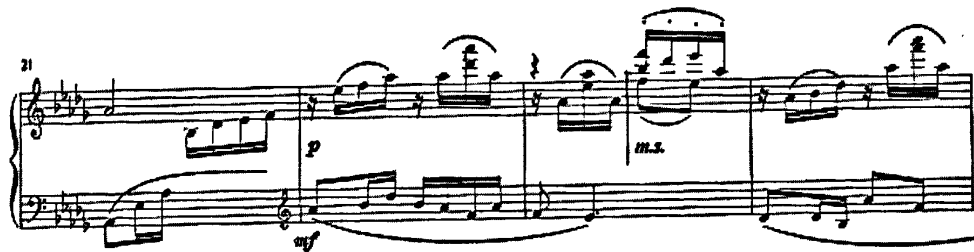
如储望华第一次和第二次主题出现时的织体对比就属此类。第一次主题出现时,旋律在高声部,伴奏织体采用的是一个低音及两个和弦的极富韵律性的音型;到第二次主题出现时旋律换到中音区,且伴奏织体变为分解和弦,在旋律的音区与伴奏的音型运用上都与前者形成横向对比。

¹⁰ 见注释 9

第一次主题出现：谱例20



第二次主题出现：谱例21



(2)、纵向对比

纵向对比强调的是不同的织体结构同时出现而产生的对比。

如谱例18，既是支声型对比又可以看作是纵向对比。高音声部像是竖琴在滑动，好像河面上的层层涟漪；中音声部是主题旋律，则像大提琴在深沉的歌唱；而低音声部犹如低音提琴在轻轻拨奏，远远地回荡在河面上。三个声部在力度、音区、音色及节奏上都形成了鲜明的对比，产生了交响性质的音响效果。

对比型的织体则与“随腔”伴奏的“保”相似，即在固定伴奏音型的帮助下，使“演员”的节奏、音准、速度等有所依靠凭借”¹¹。

两首钢琴改编曲《浏阳河》还运用了“随腔”伴奏中的“垫”——“在唱腔逗与逗之间，句与句之间有空隙的地方，垫充几个连接性质的短时值音符，使整个乐句更加连贯，俗称‘垫头’”¹²。在谱例18、19以及21中，我们可以清晰地看到，两个乐句之间的长音都用十六分音符甚至是六十四分音符来填充。

从上面我们可以看出，两首钢琴曲尽管采用了各种形态的织体来表现多声部，但都是在运用“随腔”伴奏的基础上发展的，所以音乐的多种织体并没有喧兵夺主，还是一直围绕着主题音乐来进行的。两位作曲家运用钢琴织体语言传达了浓厚的民族气息。

四、民族性的装饰音

由于中国的民歌是靠口耳相承才得以代代流传，所以民歌和民族语言密切相关。受地域以及由此所产生的方言、自然与人文环境的影响，我国的民间音乐中大量地使用装饰音，成为润饰“线性”旋律重要的手段。这些装饰音既繁多又复杂，形成了不同民族、不同地区、不同风格、不同性质的旋律特征。而要在单一音色和润腔的钢琴上表现出民歌所特有的音调又是很困难的，因此，在中国的钢琴音乐创作中，为了强调作品的民族风格，在旋律中巧妙运用装饰音是十分重要的，必须通过大量的民族化的装饰音来弥补

¹¹ 见注释9

¹² 见注释9

钢琴在音响上的缺憾。

《浏阳河》虽然不是一首民歌，但却因改编自民歌以及应用了湖南民歌的音调而有鲜明的地方色彩。从谱例中我们可以看到原歌曲没有应用任何的装饰音，但湖南方言的特色和民歌小调的特点，使得它在具体的演唱中必然要加入一些装饰音腔来强调它的地域性色彩。两首改编曲也都注意到了这个方面，都适当地运用了装饰音，对作品民族性的刻画起到了画龙点睛的作用。

装饰音，从类型上分为倚音、回音、滑音、颤音、波音、琶音等；从音与音的关系上看，有小二度、大二度、三度、四度、五度、六度等音程关系。两首《浏阳河》涉及以下装饰音：

1、润腔性的倚音

中国语言轻重缓急、抑扬顿挫的发音特点，湖南方言的地方腔调韵味，使得《浏阳河》在演唱中必然地运用润腔来修饰其简洁的单声旋律。在改编成钢琴作品时，王建中和储望华都是利用倚音来强调这种润腔性色彩。在两首钢琴改编曲《浏阳河》中倚音的形态稍微有些区别。在王建中《浏阳河》中出现的几个倚音几乎都为二度的短倚音；而储望华的《浏阳河》中出现的倚音就比较复杂多样了，有单倚音、复倚音、双倚音、三倚音等。笔者认为，这是由于储望华《浏阳河》的织体比较单纯，所以在写作中较多地采用倚音来增强民族、地方色彩，从乐谱中可以看到，凡是倚音出现的地方一定是伴奏织体比较稀疏的地方，如乐曲的引子部分，见谱例9。

2、五声调式基础上的琶音

以建立在五声调式基础上的琶音为伴奏，将歌曲旋律与钢琴特性结合在一起，是这两首钢琴改编曲装饰音形态的又一特色。《浏阳河》是一首以景抒情的歌曲，在改编成钢琴曲的时候，两位作曲家都注重对水流的刻画，通过大量的琶音，让人们仿佛看到了清莹透亮、水波荡漾的浏阳河。而这些建立在民族调式基础上的长、短琶音，其实是通过模仿中国民族弦乐器“琴”、“筝”的“拂弦”技巧来表现这种水的流动。

两部作品在引子和结尾处都运用了琶音，让人在聆听乐曲时从头至尾都沉浸在潺潺的流水声中。王建中在第一次陈述主题时，左手的伴奏音型更是大量地运用了琶音，以固定的、有规律的伴奏琶音形式为简洁的主题呈现增添了律动感。

除此之外，王建中还采用了波音作为装饰，而储望华则恰当地使用了颤音。这些装饰音在旋律之中相互渗透、相互复合，成为塑造音乐形象的重要手段，对原本平直的旋律框架进行了修饰，是民族性钢琴作品形成的重要因素。

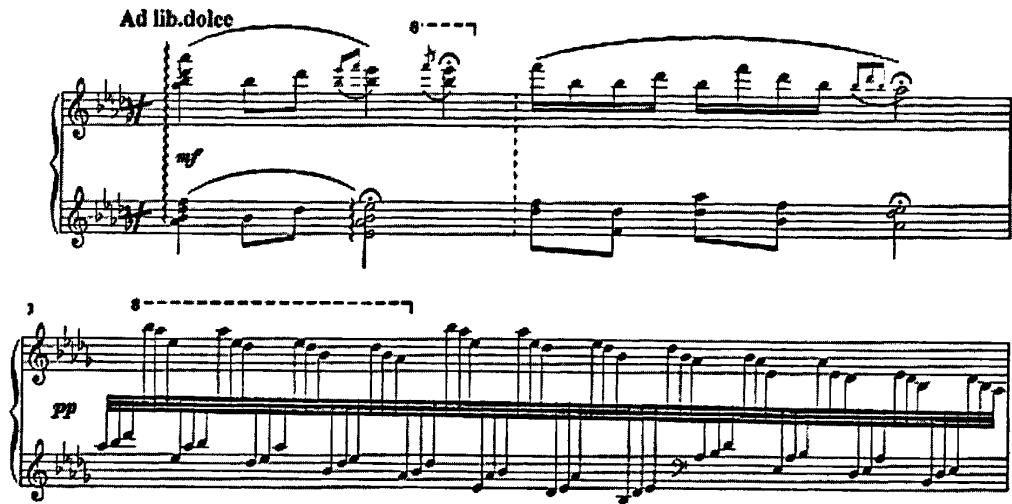
五、弹性的节拍和速度

在漫长的几千年中，中国一直处于日出而作、日落而息的农业社会，倚靠天象来确定作息时间，就必然会受到季节变化的影响，因而使时间变得相对化、弹性化，体现在音乐上，则显现为弹性的音乐形态。音乐上的弹性表现在乐曲的节奏、节拍、时值、力度及其发展过程的诸多因素上。中国传统音乐中的“板眼”形式是弹性节拍的代表，“板”和“眼”的时值差异并非钟表分秒似的绝对的等分。“板眼”借用的是中国戏曲音乐和说唱音乐的说法，“板”代表鼓板击奏的重拍；“眼”代表鼓板不击的弱拍，所以板眼形式就是节拍形式。“散板”是这种形式的常见类别之一，是一种“节奏自由的无规律

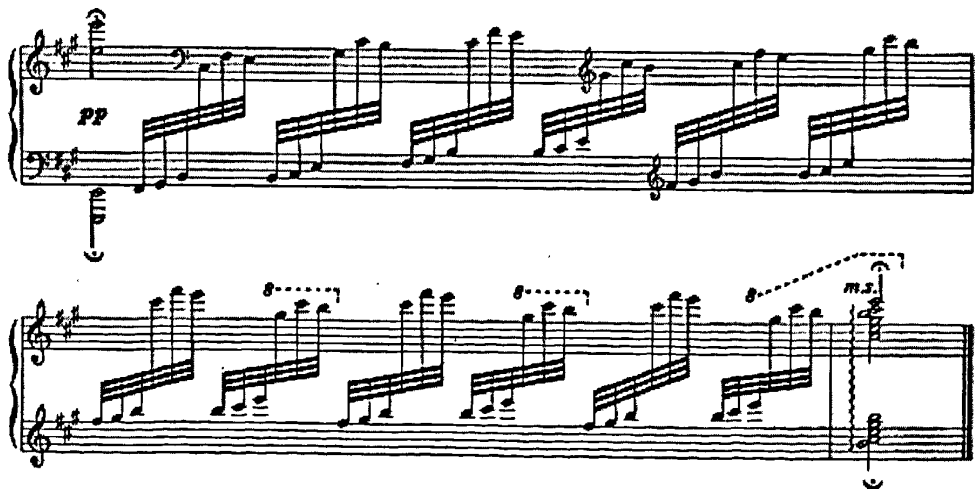
板眼——自由节拍形式”¹³。而这种“节拍中的‘散板’，在我国民族民间音乐中大量存在”¹⁴，不仅出现在中国戏曲中，在民间歌曲以及民族器乐曲中也是多见的，其中以在乐曲的开头部分和结尾部分最为常见，在曲中有时也能见到。

两首钢琴作品《浏阳河》都改编自民歌改编曲《浏阳河》，所以在曲中都可以看到这种弹性的节拍形式——即“散板”的身影。在储望华的开头部分、王建中的结尾部分以及两首作品的中间部分，均能见到篇幅或大或小的散板部分，具有鲜明的民族特色。特别是王建中整个中段的华彩部分全部采用散板形式。

如储望华的引子部分：谱例22



王建中的尾声：谱例 23



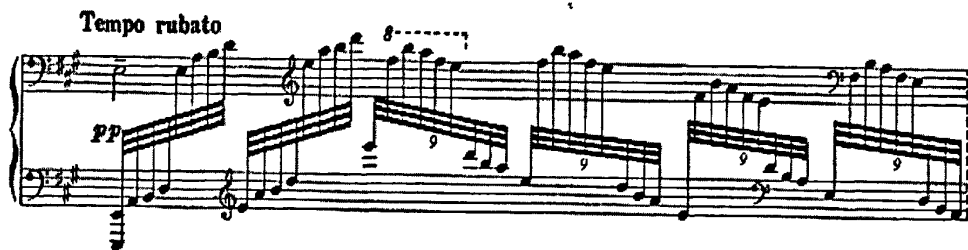
弹性的节拍搭配弹性的速度，这与中国民间歌曲、器乐曲在生活中经常即兴、随意的演唱、演奏分不开，在中国民族音乐创作中也极为常见。两首钢琴改编曲《浏阳河》也借用了民族音乐的这种形式。比如王建中在散板华彩乐段的开头特意标注“Tempo rubato”即速度自由，中段标有速度记号“Stretto”（快速地），这在音乐的表现上，就

¹³ 中国艺术百科全书·音乐艺术卷. 北京：人民出版社，2006：123

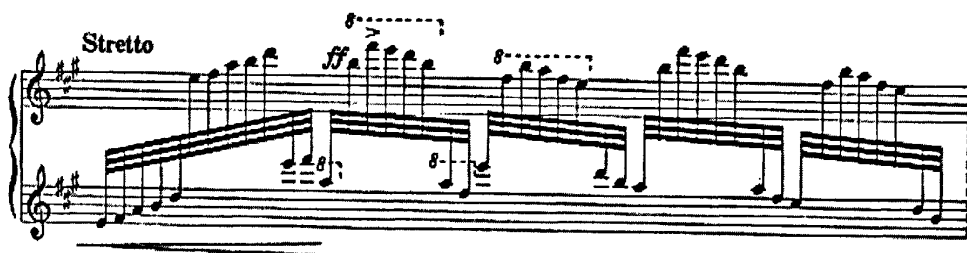
¹⁴ 周青青. 中国民歌. 北京：人民音乐出版社，1993：11-12

由最初波澜不惊的溪流一变而为奔腾不息、一泻千里的河水。在中段要转到再现部的时候出现了“molto rit.”（渐慢很多），湍急的河面又突然恢复平静，为再现主题做了很好的铺垫。

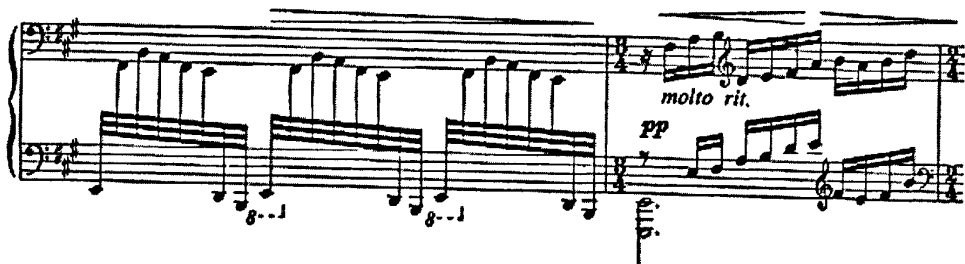
如华彩部分的开头：谱例24



华彩的中段：谱例25

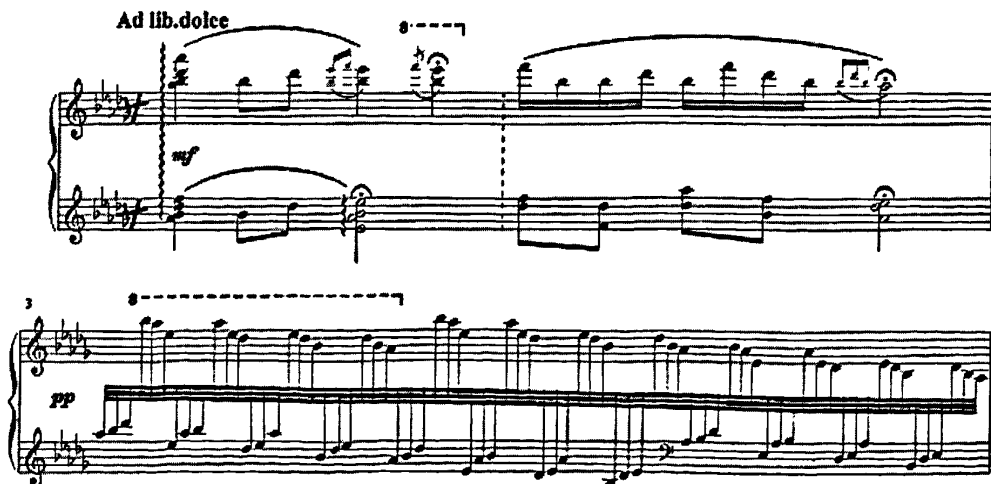


华彩的结尾处：谱例26



在储望华的散板段落我们一样可以看到作者所标记的弹性速度记号。

谱例27



作者标注的是“meno moss accel.”，其中“meno moss”的意思是稍微放慢，“accel.”是渐快的意思，放在一起就是慢起渐快之意。这是主题的第二次陈述与第三次陈述之间的间奏。与王建中在平静中展示第三次主题不一样，储望华是在波涛澎湃的河水中展现激情的第三次主题陈述。

像这类“molto rit.”（渐慢很多）、“meno moss accel.”（慢起渐快）的速度记号正是作者所标注的一种弹性速度，这种速度不可能是严格的均匀等分，而是“在‘板眼’系统中，在短时间内使节奏发生非匀称运动的节奏变量”¹⁵。中国弹拨乐器的演奏“即使用均匀分割记谱的音乐，在实际演奏中亦采用非均匀分割的无级差¹⁶变量的方法”¹⁷，也就是指弹拨乐器演奏上的弹性速度。前面谈及装饰音中提到，两首《浏阳河》的琶音借鉴的是中国弹拨乐器的演奏方法，从王建中的中部和储望华的谱例27中可以看出，在琶音大量出现的地方，经常采用的是弹性的散板节拍，并且搭配上述的那些弹性速度。这些速度记号在演奏上伸缩性很强，由于每个人的气质、性格，甚至同一个人在不同时间的情绪、心理的变化，都会在演奏上产生不一样的效果。这也就是说，弹奏这类弹性节拍、速度并没有什么硬性要求可遵循，而只需遵循音乐的内在逻辑，符合诸如渐快或渐慢的之类的一般规律，而不必刻板到一定要在哪个音上发生什么样的速度变化。

¹⁵ 赵晓生. 中国钢琴语境. 钢琴艺术, 2003(10): 37

¹⁶ 无级差: 速度不断在改变, 没有档差。赵晓生. 中国钢琴语境. 钢琴艺术, 2003(10): 37 注释

¹⁷ 见注释 15, 第 38 页

第三章 从两首钢琴改编曲《浏阳河》看20世纪六、七十年代中国钢琴音乐的创作特点

一、六、七十年代中国钢琴音乐创作的背景

十年“文化大革命”，在人类历史上是一场文化的浩劫。这场“大革命”，试图通过促进文化意识形态的变革来推动政治经济关系的变化。体现在文艺政策上，则片面强调文艺为政治服务，要求同传统文化艺术决裂，同外国的“资本主义”文艺划清界限。与此种政策相呼应，中国文艺同旧剧目“一刀两断”，舞台上的人物形象几乎都是清一色的工农兵英雄形象，“现代戏”发展为“样板戏”。在这样的环境下，钢琴音乐这件西方来的舶来品几乎遭到封杀也就在所难免了，因为它在表现上述题材时存在极大的局限性，特别是有悖于当时提倡的文艺要“三化”这一观念，即革命化、民族化、大众化。

为了不使钢琴音乐湮没在文化洪流中，部分钢琴艺术家利用“样板戏”这一占据大众音乐舞台的主流艺术进行嫁接和移植。几经努力，用钢琴伴唱京剧《红灯记》获得成功；之后由殷承宗与刘庄、储望华、石叔诚等人合作完成的钢琴协奏曲《黄河》，又使钢琴音乐创作达到了一个崭新的高度。这就使“钢琴改编曲”这种创作形式在当时的历史条件下生存了下来。

六、七十年代的这些“钢琴改编曲”很多都是根据《战地歌声》改编的。这些按照政治标准经过严格挑选而获准传唱的歌曲给作曲家们带来了新的创作机遇，他们认真地挑选其中流传广泛、旋律特色明显又适合钢琴演奏的作品，结合钢琴的表现特色改编成钢琴独奏曲。在改编过程中，作者尽量充分发挥钢琴这一和声乐器的音响特征，利用钢琴的演奏技巧，尽可能完美地表现原作品的音乐内涵，与处于伴奏地位的钢琴伴唱《红灯记》相比，这些钢琴独奏曲在对钢琴音乐艺术的表现力方面又大大地前进了一步。不少作品得到了较广泛的流传，成为日后国内外音乐会上经常出现的演奏曲目。最早通过严格的政审而获准发表的钢琴改编曲当数王建中创作的《浏阳河》，此曲发表于1972年7月。此后陆续发表的钢琴改编曲还有《大路歌》（王建中根据聂耳同名歌曲改编，1972年发表）、《山丹丹开花红艳艳》（王建中根据同名民间歌曲改编，1972年发表）、《翻身道情》（王建中改编，1973年发表）、《军民大生产》（王建中改编，1973年发表）、《台湾同胞我的骨肉兄弟》（周广仁改编），储望华《浏阳河》改编曲（1976年出版）。这些作品表达的内容几乎都是赞美性的、歌颂性的，而且都原原本本按照原来歌曲的旋律，在主题表达上没有做丝毫的变动，在音乐的标题上也都采用原来歌曲的标题，括本文所提到的两首《浏阳河》改编曲也是如此的。

总之中国钢琴音乐在整个六、七十年代的创作中基本上以“钢琴改编曲”为主。除了上面提到的根据《战地歌声》改编的钢琴曲外，根据民族器乐曲改编的钢琴作品有黎英海改编的《夕阳箫鼓》、王建中改编的《百鸟朝凤》、陈培勋改编的《平湖秋月》等等，这些著名作品都广泛流传，至今仍为人们所喜爱。

二、选曲题材的偏好

既然六、七十年代的钢琴音乐创作几乎都采用改编曲形式，那么到底怎么“改”，如何“编”，才是正确的？“钢琴改编曲，是指将既有的民歌或器乐曲，在保持原曲相

对完整性的情形下，改编为钢琴曲。‘改编’的‘改’，是指改由钢琴演奏；‘编’是指重新编配，使之适合钢琴的性能。”¹⁸钢琴改编曲只有这样，才是既具原曲特点，又有钢琴元素的结合体。

在钢琴改编曲中，有的主题是原原本本参照原曲，如王建中的《大路歌》、储望华的《解放区的天》等；有的主题是根据原曲的素材，吸收某些音乐元素加工拓展而成，并不能直接听出原曲，只是在风格或性质上与原曲有神似之处，如王建中的《变奏曲》、储望华的《南海小哨兵》等。本文所指的“钢琴改编曲”就包括这两种，所以这里的“改编”是从广义上来理解的。下面将对王建中和储望华在六、七十年代创作的钢琴音乐创作做一个梳理。

要说明的是，下表所指的钢琴音乐创作是指钢琴“独奏曲”，这是与他们创作的钢琴“协奏曲”相对而言的。除了下文将要提到的这些钢琴“独奏曲”，在六、七十年代，王建中还与杨立青合作创作了钢琴协奏曲《红旗渠畔》；储望华与殷承宗、刘庄等根据《黄河大合唱》改编成钢琴协奏曲《黄河》，与陈培勋合作将《国际歌》改编成协奏曲《国际歌颂》等。除此之外，储望华还与殷承宗、刘庄改编了琵琶曲《十面埋伏》（钢琴曲与此同名），与刘诗昆、郭志鸿等改编了京剧《智取威虎山》选段《迎来春色换人间》（钢琴曲与此选段同名）等，在此对这些合作的钢琴音乐作品也不予研究。（详见下表）

20世纪六、七十年代王建中和储望华的钢琴音乐作品

时间	王建中			储望华		
	作品	创作曲	改编曲选材	作品	创作曲	改编曲选材
1961年	《变奏曲》		民歌（江苏）	《音乐会练习曲-舞曲》		民歌（山西）
				《箏箫吟》		储望华自己的钢琴练习曲
				《隔江相望》	√	
				《摇篮曲》	√	
1963年				《解放区的天》		民歌（冀鲁）
1964年				《翻身的日子》		器乐曲（管弦）
1965年				《歌唱咱的公社好》		创作歌曲
				《贫农弟兄吕传良》		创作歌曲（刘景泉词，陈晓晖曲）
1966年	《田歌》	√				
	《托卡他》	√				

¹⁸ 郑文雅. 论 20 世纪 60—70 年代中期的中国钢琴改编曲【硕士论文】. 郑州：河南大学，2005

第三章 从两首钢琴改编曲《浏阳河》看 20 世纪六、七十年代中国钢琴音乐的创作特点

1970年				《甘洒热血写春秋》		戏曲（京剧）
1972年	《赤胆忠心》		创作歌曲（朝鲜歌剧《血海》主题歌）			
	《浏阳河》		创作歌曲（徐叔华词，唐壁光曲）	《二泉映月》		器乐曲（二胡）
	《大路歌》		创作歌曲（孙瑜词，聂耳曲）			
1973年	陕北民歌四首	《军民大生产》	创作歌曲（张寒晖词曲）			
		《山丹丹花开红艳艳》	民歌（陕北）			
		《翻身道情》	民歌（陕北）			
		《绣金匾》	民歌（陕北）			
	《梅花三弄》		器乐曲（古琴）			
	《百鸟朝凤》		器乐曲（唢呐）			
1974年	《樱花》		民歌（日本）	《红星闪闪放光彩》		创作歌曲（郭大为魏宝贵词，傅庚辰曲）
	《五木摇篮曲》		民歌（日本）	变奏曲《小松树》		创作歌曲（傅晶词，李伟才曲）
1975年	《彩云追月》		器乐曲（管弦）	《南海小哨兵》		民歌（广东）
1976年	《蝶恋花》		戏曲（评弹）	《浏阳河》		
1977年				《新疆随想曲》		创作歌曲（《美丽的孔雀河》瞿琮词，郑秋枫曲，
1979年				《春江舟影》	√	
				《悼歌》	√	
				《纪念碑》	√	
				《前奏曲两首》（《隔江相望》和《幽谷潺音》）	√	

从表中可以看出，王建中和储望华在六、七十年代创作的钢琴音乐作品，以钢琴改编曲为多数，这也是整个六、七十年代钢琴音乐创作的主流。

在钢琴改编选曲题材上，包括《浏阳河》在内，王建中和储望华取材选自己有歌曲（包括地方民歌和创作歌曲以及用民歌音乐素材作为创作动机）的都占各自钢琴改编曲数量的一半以上，由此可见，两位作曲家都对歌曲这个题材的改编情有独钟。虽然两个

人对其他题材钢琴改编曲的创作也很成功，如王建中的《百鸟朝凤》、储望华的《二泉映月》等，但从数量上来说，对歌曲的改编还是占绝大多数，而且所选歌曲涉及地域广泛，遍及祖国大江南北。

作为六、七十年代“支撑我国钢琴音乐创作的南、北两员大将”¹⁹的王建中和储望华，他们的钢琴音乐创作基本体现了六、七十年代钢琴音乐创作的方向和特点。不仅是王建中和储望华，整个六、七十年代的钢琴改编曲创作都偏爱对歌曲题材进行改编。在六、七十年代改编自歌曲的乐曲还有崔世光的《松花江上》（根据同名歌曲改编，张寒晖词曲）、孙以强的《唱支山歌给党听》（根据同名歌曲改编，焦萍词、朱践耳曲）以及黄虎威的《欢乐的牧童》（根据新疆哈萨克民歌改编曲《牧童之歌》改编，石夫编词、曲）等。这些根据歌曲改编的钢琴曲，在质量上未必超越根据传统器乐曲改编的钢琴作品，但在数量上却明显多于后者。

三、音乐结构的“渐变”性和“句尾恒定”性

1、音乐结构的“渐变”性

在西方传统的音乐中经常“充满突然的对比与变化，常表现位段落间、乐句间的突变性对比”，而中国钢琴音乐与之不同的是音乐发展以渐变为主，“这种渐变尤其表现为它的过程性，即在音乐进行的全过程中有机地、有步骤地、相互关联地逐渐发展。”²⁰

歌曲的变化可以通过不同的歌词来完成，而钢琴作品则无法做到这一点，所以两首《浏阳河》都是在一个原始主题材料的基础上，运用和声、织体、调性等各种变奏手法，使同样的旋律在不断的变化中推动音乐的进行，使得音乐的发展具有渐变的特点。这种具有中国“文言文”²¹语言思维习惯的渐变性在六、七十年代钢琴改编曲中都运用得很多。

例如王建中根据古琴曲《梅花三弄》改编的钢琴作品，在音乐的发展中也体现了这种渐变性的结构。

钢琴改编曲《梅花三弄》的音乐发展表：

	一弄	二弄	三弄	三弄半
调性	F宫	F宫	E宫	C徵
速度	 =76	 =80	 =88	 =50
旋律	高音区	中音区	高八度	高八度
伴奏织体	简单的柱式和弦	四、五度音程平行	密集的三十二分分解和弦琶音	简单的柱式和弦

从表中可以看出，在保持原主题旋律的基础上，在遵循古琴曲音乐“缓起”、“呈示”、“发展”、“收束”的展开过程中，王建中运用了调性、速度、旋律音区、伴奏织体等手法的变化对音乐进行了渐变的发展。

再如储望华的钢琴改编曲《二泉映月》也很好体现了民族音乐的渐变性结构特点。乐曲由一个主题加上三次变奏和一个尾声构成，三次变奏都是以情绪和情感的发展变化为主，逐步推进直到最后达到全曲的高潮。“全曲虽采用同一主题加以变奏，但并无重复

¹⁹ 见注释 1

²⁰ 赵晓生. 中国钢琴语境. 钢琴艺术, 2003(12): 21

²¹ 见注释 20

之感,顺其自然地发展到高潮,然后缓缓结尾”,而这正符合我国传统音乐的渐变性结构特点,音乐的发展“按‘散起(散)、入调(慢)、入景(中)、复起(快)、尾声(散)’五个段落进行”。²²

钢琴曲《流水》是陈培勋于七十年代根据古琴曲改编的,其在结构上也是遵循“散——慢——快——慢——散”的渐变性原则,力度的变化幅度更是强调了这种中国传统的结构特点。从最初的pp开始在力度上层层递进,在乐曲的高潮起用了钢琴音乐创作中少有的“ffff”的力度记号,然后又根据乐曲结构呈现递减的态势,逐渐回归于宁静的气氛。

2、音乐结构的“句尾恒定”性

在欣赏音乐时,总有一些让人印象深刻的旋律,随着音乐的不断发展,在人耳边反复萦绕,这样的旋律就是整首乐曲的“核心乐思”。与“西方音乐最重要的乐思出现在头上、句子首部、主题首部,甚至动机首部等等”不同的是,中国音乐“最重要的乐思却放在乐句或乐段的尾部”²³进行强调。

两首《浏阳河》的乐思都来自于原乐曲的最后一句,这个核心乐思不仅在两首乐曲的最后都得到了总结性的再现,而且从两首乐曲的曲式结构图也可以看出,在整首乐曲中每一次主题陈述的结尾部分都会重复这个核心乐句,而其它乐句则只是单纯的变奏重复。

具有中国人传统“思维习惯”²⁴的“句尾恒定”结构在六、七十年代的钢琴改编曲中随处可见。如王建中的《绣金匾》,储望华的《解放区的天》、黎英海的《阳关三叠》、《夕阳箫鼓》等的核心乐思都来自原曲乐段的尾部。

四、音乐作品的标题性

“标题音乐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,从而间接表达具象、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。”²⁵

中国的民族器乐曲和民间歌曲通常都带有较为明确的标题,分为标名和标意两种类型。标名的标题并不说明乐曲的内容,这类标题一般来自器乐曲牌如《老六板》、《阳春白雪》等和民歌曲牌如《采花调》、《鲜花调》等,属于非标题音乐的范畴。但大多数民族乐曲的标题都是“标意性标题”。“标意性标题或解题等文字虽然不直接参加音乐的陈述,但它以文字概括地提示了乐曲的内容,使听众在欣赏的过程中受标题的启示,产生与作品表现内容相似的种种联想,获得了音乐所表现的对象的具体观念,从而更生动、更具体、更深刻地感受乐曲所表现的思想内容。”²⁶音乐借助这些描述性和说明性的标题,不仅使欣赏者,而且也使二度创作者——演奏者,对作者的创作意图有约定性的、定向性的音乐想象,在音乐中最重要的三“者”之间,“提供了创作、演奏、欣赏这三个过程先后经历的共同的‘轨迹’”²⁷。

在中、西方的钢琴创作中,都有大量的标题音乐,所以这并不是我国六、七十年代

²² 代百生. 根据传统乐曲改编的 5 首中国钢琴曲的艺术特色. 黄钟, 1999 (3): 98

²³ 见注释 20

²⁴ 见注释 20

²⁵ 叶纯之, 蒋一民. 音乐美学导论. 北京: 北京大学出版社, 1988: 143

²⁶ 张璇. 论中国古典钢琴改编曲的艺术特色【硕士论文】. 南京: 南京师范大学音乐学院, 2003: 8

²⁷ 见注释 22, 第 97 页

的钢琴创作所特有的，但不同的是，我国六、七十年代的钢琴创作几乎全部采用标题音乐，这是它与西方钢琴音乐以及中国其他时期的钢琴创作最大的差异。

由于六、七十年代钢琴改编曲创作基本上都使用原作品的标题，所以具有上述民间音乐标题的特征。如本文所介绍的《浏阳河》，标题含义明确，钢琴作品通过对自然景物进行大量描绘，使人从中体会到对生活的赞美和向上的精神。再如储望华根据阿炳的二胡民曲《二泉映月》改编的钢琴作品，乐曲中并没有具体描写“泉”和“月”，但标题为欣赏者提供了欣赏乐曲的背景联想，乐曲通过优美而深沉的旋律，刻画了一幅寂寞孤冷的意境，与乐曲所要描述的阿炳的痛苦生活遭遇相符合，并为曲中最后表达阿炳对美好生活的向往形成反差。黎英海根据琵琶古曲《夕阳箫鼓》创作的钢琴改编曲，则通过描绘夕阳西下、渔舟晚归的情景，抒发了人民舒畅而喜悦的心情，整首作品不仅题目寓意明确，而且在每个乐段之前都有分段落的小标题加以提示，使听众一目了然，在聆听乐曲的过程中，产生了与每个乐段相对应的特定音乐形象的联想。

第四章 从两首钢琴改编曲《浏阳河》看新中国钢琴音乐创作的民族化探索

两首钢琴改编曲《浏阳河》是对原民歌改编曲《浏阳河》的继承与创新。在保留原曲旋律、保持民族调式风格的同时,发挥钢琴善于表现多声音乐的优势,利用钢琴丰富的和声织体,对音乐进行多层次的发展,使原曲焕然一新,呈现与原曲不一样的风貌。

一首四句的短小的民歌,为何能创作出两首同样受人欢迎的钢琴曲?本文试图从两首钢琴改编曲《浏阳河》的创作,来发现新中国钢琴音乐创作民族化探索中的几点共同特性。

一、对改编曲形式的偏爱

新中国成立后,钢琴艺术在我国得以迅速发展,并与中国本土文化相结合,涌现出了许多优秀的中国钢琴作品,而这其中改编曲占据了相当大的数量。从附录表中可以看出,在王建中和储望华的一生钢琴音乐创作中,改编曲这种形式还是占大多数的;并且从两人钢琴创作之初的二十世纪五十年代一直到二十一世纪,这种形式一直都存在。新中国以来的钢琴音乐创作也是如此,从解放初期丁善德根据新疆舞蹈《马车夫之歌》改编的《新疆舞曲第一号》、马思聪的《粤曲三首》、桑桐的《内蒙古民歌主题小曲七首》一直到21世纪麦丁改编的《远方的客人请你留下来》、王建中改编的《走进新时代》、储望华改编的《茉莉花》等,各个时期都出现过不少受人欢迎的改编曲。

在西方的钢琴艺术中,虽然也出现了李斯特、肖邦等伟大的钢琴改编曲作者,并创作出了许多优秀钢琴改编曲作品,但纵观整个西方钢琴音乐文化,改编曲在浩瀚的钢琴音乐作品中的数量还是微乎其微的,与新中国钢琴改编曲在中国钢琴音乐创作中的比重不可同日而语。笔者认为,这是因为钢琴源于西方,在中国它是一种外来事物,需要与本民族的文化相互糅合,才能使大众所接受,而改编曲这种形式可以在最大程度上缩小中西方文化的差距。所以,改编曲这种形式得到了众多中国钢琴创作者的青睐。

前面说到,将广为流传的歌曲(民间歌曲、创作歌曲)、器乐曲拿来,按照钢琴的特性改编成钢琴曲,是最直接的民族化做法。而在这些改编类别中,中国的作曲家们似乎对歌曲的改编特别钟爱。从数量来说,歌曲改编曲占了钢琴改编曲的一半以上,而且更为有趣的是,作曲家们经常不约而同地选择同一首歌曲来改编。一位作曲家改编完之后,其他作曲家还在前赴后继,一个接一个地来改编它。如本文所介绍的《浏阳河》,除王建中和储望华的版本之外,还有其他四个版本;一首《猜调》也有四个版本。而根据同一器乐曲改编的钢琴曲几乎没有。笔者认为这与中国的音乐传统息息相关。中国的音乐传统似乎更倾向于歌唱性,连民间的吆喝声、叫卖声、劳动号子都极富歌唱性,甚至关乎男女终身大事的问题也是在歌唱中决定的;而器乐相较不够发达,很多器乐都是依附于声乐而存在的,如秦腔、苏州评弹、河南梆子等。因此直接选择歌曲比选择器乐曲更符合中国人的审美喜好。

根据同一民歌或创作歌曲经过不同的创作手法改编的钢琴曲,除了本文所介绍的两首《浏阳河》之外,还有根据云南民歌《猜调》改编的王建中、储望华、朱践耳、陈怡的同名钢琴曲;根据陕北民歌《蓝花花》改编的汪立三的《蓝花花》和叶露生的《蓝花

花的故事》；根据民间歌舞音乐《采茶扑蝶》改编的黎英海、赵德义、孙亦林、刘福安的同名钢琴曲；根据江苏民歌《茉莉花》改编的周乐、储望华的同名钢琴曲等等。这些被不同作曲家选定的同一歌曲，基本上都能代表某个地区的民族文化特色，如民歌改编曲《浏阳河》采用了湖南小调的音乐特性，极富湖南地域风情，所以难怪作曲家们会在数量众多的歌曲中间，眼光一致地选择同一首歌来改编。

笔者认为，不同的作曲家之所以会选择同一歌曲进行改编，并非他们认为别人写得不好，希望超越前者，而只是想写出迥异于前者的作品。不同的作曲家，由于角度、感受、生活经历甚至是写作目的不同，即使是针对同一曲目，也会写出不同风采、个性的作品来。如最早改编自云南民歌《猜调》的钢琴曲是王建中于1958年创作的，储望华和朱践耳在七、八十年代也都以这首歌曲为题材创作过钢琴曲，直到1990年陈怡还在改编这首民歌。陈怡当时在美国学习，通过对西方20世纪现代技法的吸收和借鉴，她所创作的《猜调》完全不同于前三者，极具个性。再如同样根据福建民间歌舞音乐《采茶扑蝶》改编，黎英海改编的目的是为了让孩子在学习钢琴的同时能喜欢上民间音乐，因此改编曲篇幅短小，适合儿童演奏，收录在他的《民歌钢琴小曲50首》里；赵德义研究复调音乐，著有《复调音乐基础教程》等教科书，所以他的这首改编曲是运用复调手法来改编，算作他复调研究的一个案例；孙亦林毕业于中央音乐学院作曲系，毕业后在中国广播艺术团任钢琴伴奏，因而他的这首改编曲伴奏织体最为丰富；刘福安是想把这首民间歌舞音乐创作成钢琴独奏曲，所以他改编的《采茶扑蝶》是这里面篇幅最长，也最有机会在音乐会上演奏的乐曲。这些作品都有着丰富的想象力和表现力，应该说这些改编作品都是成功的。

二、音乐主题的“单线性”和音乐织体的“多声性”

1、音乐主题的“单线性”特征

“线性思维”是中国几千年文化所特有的一种固定的思维方式，这是受中国传统音乐文化和审美心理的影响。“线是时间流动中的艺术造型，是感情、力度、节奏、韵律、格调等因素的概括，最能集中体现艺术的美和性格。”²⁸我们民族的舞蹈、书法、音乐是“线性特征”的代表，体现了我们民族对“线”的追求，如舞蹈中的甩袖、书法中的横平竖直，而时间流动性最强的音乐则表现为以曲调为主的单音音乐的发展，这种单音音乐讲究旋律线条运行之美，通过旋律的抑扬顿挫、轻重缓急以及音色的丰富变化来表现情感。“在传统的民族音乐中旋律往往代表了音乐的主体，甚至可以说是音乐的全部”²⁹。所以音乐主题的单线性是中国民族音乐的典型特征。

中国钢琴音乐的创作深深植根于我们民族音乐的土壤，因而音乐主题也具有鲜明的单声性特征。在王建中和储望华的钢琴改编曲《浏阳河》中，不管运用多么复杂的织体、和声、加花等手法，我们仍然能够清晰地听到单音旋律在音乐横向上呈现连绵不断的单声性轨迹。这种单线性特征结合前面所讲的音乐发展的渐变性，强调了音乐横向的流动与变化，讲究线条的流畅和结构的连贯，所以体现出了一种多样流动的自由美，在朴实、简洁中体现出我国民族所独特的种种意趣和气质。

²⁸ 见注释6，第75页

²⁹ 李西安. 中国民族音乐美学三题. 乐府新声, 1985 (1)

2、音乐织体的“多声性”特征

“多声性 (Mehrstimmigkeit)”包括主调音乐和复调音乐,指所有由两个或两个以上声部形成的音乐及其多声的状态³⁰。

西方传统音乐与中国民族音乐“单线性”思维最大的不同是强调“立体性的思维”,西方音乐崇尚音乐的和弦重叠和对位呼应之美,而作为西方音乐文化代表性乐器的钢琴,最大特点就是具有与西方“立体性思维”相匹配的“多声性”的织体。

中国的钢琴音乐创作最关键、也是最困难的,就在于选择、创造与原有旋律相适应的立体、多声的钢琴织体。中国钢琴音乐创作在细心保持原曲民族调式风格、保留原曲旋律和结构特色的基础上,学习借鉴西方成熟的作曲技法,充分发挥钢琴所具有的音域宽广、力度多变、善于演奏多声音乐及自由转调的优势,采用多声思维,运用多声部写作技法,或在单旋律线条的基础上加上丰满的和弦,或使用复调写法,对旋律进行多声部处理,使旋律在各个音域呈现,具有不同的音色特性,形成了丰满的钢琴织体。储望华认为:“改编曲不仅是移植旋律,而且还必须解决在和声及织体等的写法上能够与旋律协调起来,和民族的感情气质融合起来,并适应民族的欣赏习惯,构成一个具有民族风格的艺术整体”³¹。

3、音乐主题“单线性”与音乐织体“多声性”的结合

两首钢琴改编曲《浏阳河》都是以民歌曲调为主题音调来展开的,具有单声思维的形态,而钢琴音乐又是以多声思维为根本特征,因此必须将音乐主题的单线性与音乐织体的多声性相结合。在两者的结合上,王建中和储望华都作了诸多努力,注重在多声织体中体现旋律的线条美和流动感,既体现民族特色,又发挥钢琴的立体性音响效果,乐曲所表现出来的诗画般的意境是原歌曲所不能企及的。比如为了适应中国民族调式的特点,两首《浏阳河》以调式风格的特质作为和声风格的依据,改造西方的传统和声手法,使和弦的变化更为丰富、复杂,形成民族色彩浓郁的和声风格。王建中还在作品中谨慎引入调式变音,使音乐表现更细腻;为保持五声性风格的单纯性质,使用省略音、替代音等方式“弱化”三度叠置和弦中的调式偏音,形成省略音和弦、替代音和弦,或将横向的五声性音阶材料作纵向结合形成五声纵合性结构的和弦;大量采用四、五度和声的叠置以及它们的平行进行,具有浓厚的民族味道,这些在前面第二章里都有详细的分析。这些对西方和声的大量“改造”,就是为了使音乐主题的单线性与织体的多声性的结合更加融洽,而不是对中国的旋律与西方的乐器进行生硬的组合。

再如黎英海作曲的《阳关三叠》是根据同名古琴曲改编的,其中的和声与两首《浏阳河》一样,都采用增添附加音和弦、五声纵合性和弦、琵琶和弦等民族调式风格强的色彩性和声来构成钢琴“多声性”的基础;音乐旋律上模仿古琴的泛音等演奏技巧,在突出“单声性”主题的同时又保留了民族韵味,而且充分发挥钢琴善于演奏多声音乐的特点,创造出丰满的“多声性”钢琴织体。这种钢琴织体所塑造的音乐形象与原古曲的弦乐大相径庭。

三、对传统音乐中“润腔”的借鉴与运用

³⁰ 罗传开.多声性与东方音乐.艺术探索,1994(1)

³¹ 张前.为了发展中国的钢琴音乐.中国音乐学院学报,1982(1)

“润腔”一词，最早出现于1963年于会泳先生在《文汇报》上发表的《对声乐民族化、群众化的一些看法——从马国光同志的演唱谈起》一文。之后他的学生沈洽1982年在他的《音腔论》文中进一步指出：“润腔”是“单个乐音的进行过程中有意识运用的、与特殊的音乐表现意图相联系的音成分(音高、音色、力度)的某种变化”。³²而这些都是关于润腔的提出和解释，都只认定“润腔”存在于民族声乐中，其实民族器乐中也大量的运用“润腔”的因素。笔者认为董维松先生在《论润腔》中关于“润腔”的解释还是比较完整的，他对“润腔”的定义是“润腔，是民族音乐(包括传统音乐)表演艺术家们，在他们演唱或演奏具有中国民族风格和特色的乐曲(唱腔)时，对它进行各种可能的润色和装饰，使之成为具有立体感强、色彩丰满、风格独特、韵味浓郁的完美的艺术作品”。³³本文的“润腔”是指董维松所作的广义上的解释。

中国传统音乐中的“润腔”是中国民族声乐、器乐音乐装饰其“单线性”旋律的重要手段，是体现中国传统音乐民族性的重要因素。我国各地区的民间歌曲和传统的器乐作品都运用到了润腔，从而构造出各个地区、各个民族所特有的音乐风格和特点。

在新中国钢琴音乐创作民族化探索之路上，如何在钢琴这件西方乐器上融合中国民族地方特色的“润腔”，是个很大的挑战。我们知道钢琴音色单一，音高不能游移，要想在这件西方乐器上实现中国音乐的民族化，运用西方的作曲技法、钢琴的乐器性能来表现中国传统音乐的“润腔”就必不可少。

于会泳先生提出润腔主要是从旋律性、节奏性、音色性等来体现。所以本文就主要从旋律、节奏、音色三个方面来介绍中国传统音乐中的“润腔”如何在钢琴上体现。

1、旋律上的“润腔”

旋律上的“润腔”是中国传统音乐中运用最为广泛的，也是大家最熟悉的。每个地区、每个民族的歌曲和器乐曲，它们在旋律上的“润腔”都不一样。如民歌改编曲《浏阳河》，由于湖南地方方言的特点，在演唱中经常会一些字前会加入辅助音，但这些辅助音原歌谱里并没有任何的标识。在改编成钢琴作品时，王建中和储望华都不约而同地选择用前倚音来表示出这种旋律上的“润腔”，这在第二章的装饰音里介绍过。

再如王建中创作于1958年《云南民歌五首》中的第四首《山歌》，是根据云南滇西地区的民歌《赶马调》改编创作的。原民歌在乐曲一开始的头两个小节，就出现了一个十分突兀的八度大跳，在高八度持续延长之后，又很快级进下行六度，配以山间原生态歌手尖锐嘹亮的音色，使得这首山歌极具粗犷、开放的性格。

钢琴改编曲《山歌》运用了原民歌的素材。作品在两音之间的大跳之后，又运用了连续的上行的五声音阶的级进和跳进，弥补了钢琴不能表现山歌上扬尾音的缺憾。并且主旋律先以左右手相隔八度上行，华彩之后左右手又相隔八度下行，描绘了空旷的背景画面，与原民歌意境相符。

2、节奏上的“润腔”

节奏上的“润腔”主要是在钢琴上借鉴民间音乐特有的节奏音型或节奏特点，来表现民族的特色。如石夫的《第二新疆组曲》之《D弦上的歌》中，运用固定低音的持续

³² 沈洽.音腔论.中央音乐学院学报, 1982(4)

³³ 董维松.论润腔.中国音乐, 2004(4)

音模拟新疆民族乐器考姆兹琴弹奏中D空弦的特色音型,使乐曲富有浓郁的新疆民族性色彩。再比如朝鲜族的权吉浩创作的《“长短”的组合》则借用了朝鲜族“Sanjo”的节奏,节奏以偶数2和奇数3来变化组合。与前两者不一样的是,储望华根据王洛兵搜集改编的哈萨克民歌《在那遥远的地方》改编的同名钢琴曲,乐曲的节奏不是采用当地的特色节奏或节奏音型,而是借用了京剧中的摇板——“紧拉慢唱”的形式。京剧中的“紧拉慢唱”是指在表演过程中伴奏乐器演奏得很快,而演唱者唱得很慢。在这首钢琴改编曲中,抒情的民歌旋律在均匀的十六分音符的衬托下,显得更加悠长舒展,别有一番情趣。

3、音色上的“润腔”

音色上的“润腔”主要是指在钢琴上模拟各种民族乐器的特殊音色。而音色是各传统音乐中重要的表现手段,能够充分代表各民族乐器的性质,具有特定性。钢琴具有音域宽广、转调自由、音色丰富等诸多优点,良好的可塑性与兼容性使得它能够与各民族的音乐文化融合,成为世界性的乐器。而这其中模仿世界各民族的乐器音色是一种表现当地音乐风格的重要手法。赵晓生认为:“钢琴在其发展过程中,始终将其他乐器的声音兼容并蓄,丰富其音响色泽的变化可能性。从斯卡拉蒂作品中的小提琴、长笛、铃鼓、喇叭、吉他等等丰富的意大利、西班牙民间乐器音响,到贝多芬、李斯特的弦乐、木管、铜管、打击乐各组组合而成的交响乐队音响,钢琴音乐的发展过程就是模仿其他乐器音响的过程”。³⁴根据钢琴的音乐性质,充分发挥钢琴的多种优势来模拟中国诸多民族乐器的音色,表现中国各个民族、各个地区的丰富的音响色彩,是钢琴音乐民族化探索中非常重要的一种手段。

中国的民族器乐种类繁多,按民间传统习惯分为“吹、拉、弹、打”,其中吹管类乐器有唢呐、竹笛、箫等;拉弦类乐器有二胡、京胡、板胡等;弹拨类乐器有古筝、琵琶、扬琴等;吹管类乐器有唢呐、竹笛、箫等。这么多的民族乐器几乎都能在钢琴作品中找到相对应的音色来。而这些“中国钢琴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”³⁵

在两首钢琴改编曲《浏阳河》中,则都是通过钢琴的琶音音型来模仿古筝、琵琶等弹拨类乐器的拨弦音色。说到对音色的模仿,不得不说到储望华对阿炳的著名二胡曲《二泉映月》的改编,二胡的演奏方式与钢琴的发声原理相差甚多,改编时储望华运用了大量的二度与三度的单倚音来模仿拉弦类乐器的滑音演奏。再如王建中根据唢呐名曲《百鸟朝凤》改编的同名钢琴曲,运用单倚音和半音下行的复倚音来模仿民间吹打乐中唢呐的音色韵味;运用颤音来模仿鸟的鸣叫声;运用震音来模拟锣鼓的喧闹声;运用小二度与大二度的碰音来制造鸟声嘈杂的场面。还有赵晓生的《苗岭笙舞》,用大二度与小二度的交替来再现芦笙的音色。而刘敦南《山林》的第三乐章,则运用加二度音的八度和弦模仿锣鼓喧嚣的气氛。

四、中国美学精神的渗透

中国美学与西方美学属于两个完全不同的系统。中国美学强调写意性,西方美学强

³⁴ 赵晓生.中国钢琴语境.钢琴艺术,2003(3)

³⁵ 金鹤平.试论中国钢琴音乐作品的鉴赏.艺术百家,2005(2)

调写实性。“气韵生动”是中国美学所强调的最高境界，也就是美学界所强调的“高”、“远”、“深”的境界，具体到音乐来说，中国传统音乐在美学上具有“空、虚、散、含、离”的写意性特征，而西方音乐则具有“立体、饱满”的写实性特征。中西方的美学观念在另一艺术领域——美术——中也表现出鲜明的差异。中国的山水画重写意，并不具体描摹物体的细节处，只是大致勾画出景物的轮廓，强调“物由心生”；西方的风景画则重写实，希腊著名的哲学家希庇阿斯提出“美就是由视觉、听觉产生的快感”，这种直接的审美观念反映在绘画中，就是对景物的忠实再现。

如何将中国传统的美学精神渗透到钢琴这件西洋乐器上，符合中国人的审美观，是新中国钢琴音乐民族化创作必须克服的一个难题。作曲家们主要从以下两个方面进行了探索和实践。

1、情景交融

“情景交融”是指文艺作品中环境的描写、气氛的渲染跟人物思想感情的抒发结合得很紧密，通过描绘景物来抒发感情，将感情寓于写景之中。在中国传统文化中，各种艺术形式都擅长“借景抒情”，如众所周知的《静夜思》，寥寥二十字，通过月夜来描写思乡情怀。而传统文化当然也少不了音乐的参与。

“情景交融”在中国传统艺术形式中有两种表现方式：

第一种是寓景于情，侧重写景。如古诗中的“不知细叶谁裁出，二月春风似剪刀”的诗句就主要是赞美春天的美好。在音乐形态中，如王建中的《百鸟朝凤》，主要是对自然音响的生动模仿，间接地表达一种热爱自然、热爱生活之情；廖胜京的《火把节之夜》，主要是描绘彝族人民在火把节的夜晚载歌载舞、尽情欢乐的民族风情人士，从而抒发彝族人民对美好新生活的热爱。这类音乐还有孙以强的《春舞》、张朝的《滇南山谣三首》、刘福安的《采茶扑蝶》等等。

第二种是融情于景，侧重写情。这个“景”不同于客观存在的景物、景象，它蕴含着创作者赋予它的一定意义的“情”。这个“景”在不同作家的笔下，意义可能完全不一样。如古诗中写到“今夜月明人尽望，不知秋思落谁家”，明明是诗人自己在怀念亲人，偏偏要问别人“秋思落谁家”，将自己对月相思之情表现得蕴藉深沉，手法极其之高妙。而在音乐中，这种创作手段也应用很广。如储望华的《二泉映月》改编自阿炳的同名二胡曲，乐曲的中心是描写阿炳的痛苦遭遇和不屈精神，但曲子却是通过刻画一番“月冷泉清”的景象并运用音乐发展过程的不断变化来实现这个目的的。再如徐振民的《夜深沉》（改编自同名京胡曲）、王建中的《梅花三弄》等等。

上面两种“情景交融”的方式，都是通过“思”与“境”的“谐”，“情”与“景”的“会”，情景相生，最后殊途同归，达到形神结合的审美意境。两首钢琴改编曲《浏阳河》就刻画了这样一幅景中有情，情中有景，情景交融的画面。新中国的钢琴创作都很重视这种用有情之笔去描写景物，使感情附着于景物，景物浸染上感情的作曲手法，也是能够打动人的重要手段之一。

2、以韵传神

“沈知白先生曾有个比喻：‘中国音乐似打太极拳，西方音乐如做广播操’，深刻地揭示了中国音乐与西方音乐从形态到本质的区别：中国音乐之优点在于其悠远的内在神

韵；西方音乐之长处在于其精密的组织结构”。³⁶任何一种文化，不管是西方的还是中国的，都是一个复杂的有机体，而民族性是其中最重要的创造力。

中国传统的文艺作品历来强调“以形写神”、“韵外之致”、“味外之旨”，这是艺术作品的最高层次。中国文学中讲究“以诗言志”，中国画提倡“传神写意”，而中国传统音乐则讲究“以韵传神”。这说明，一部优秀作品应具有比艺术形象更加深广隽永的内涵，它蕴藏在形象内，只有凭借观众和听众细心体察、玩味、感悟、领会才能获得。钢琴音乐，它主要依靠听觉形象来塑造形象、抒发情感，这也使得这种音乐形象具有不确定性、多义性和朦胧性，这既是音乐艺术的局限，也是音乐艺术的长处，它为欣赏者的联想想象与情感体验留下更多自由空间。而“韵”就在这“自由空间”中产生。

两首钢琴改编曲《浏阳河》通过旋律在线型游动时所作的起伏、强弱、虚实等方面变化，通过多种装饰音的组合应用以及民族和声织体的和谐统一，强化了作品中的民族韵味，使人们陶醉在乐曲的河光山色美景，留连在颂歌的优美流畅旋律的同时，传达出人民树立团结一心、不畏艰难、开拓进取，努力去创造新生活的信心和勇气。两首钢琴改编曲让人听了回味无穷，它在赞美浏阳河的“有限”中体现了对新生活的“无限”诉求，在赞美“个别”领袖的丰功伟绩中包含了对“普遍”人民大众奋起的深情期望，在赞美一处“偶然”的河光山色中隐含了人民必胜的历史“必然”。这些都是通过钢琴的“韵味”来传达出来的。

中国的钢琴音乐创作，形式是西方的，但它的旋律却很有中国味道，这味道就是“滋味”和“神韵”。“韵”这个东西，说不清，道不明，但它却很重要。中国传统文艺作品，就爱讲“滋味”、“神韵”。钢琴改编曲中的味道，反映了该作品的内在生气和灵魂，传达出深刻的人生哲理和思想内涵，它成为作品中启迪民族智慧的永恒酵母。因此，可以说中国钢琴音乐创作中的韵味，是艺术家想象力的缩影，是艺术家努力去取悦民众心态的结晶。

新中国钢琴音乐作品都十分注重表达中国传统思想中“以韵传神”理念。桑桐《内蒙民歌主题钢琴小曲七首》的第三首《思乡》，改编自蒙古族民歌《兴中岭》，原民歌是一首无固定节拍的长调牧歌。这个以游牧为生的民族随季节的变化四处迁徙，而旋律悠长的长调牧歌就经常用来表现这种思乡情怀。钢琴改编曲《思乡》采用简洁、舒展的织体语言，制造出一种平静、朦胧的气氛，暗喻了游子的思乡情。乐曲虽然结构短小，但却意味深长。赵晓生的钢琴作品《太极》是现代钢琴音乐创作中具有个性的作品之一，该曲创作于1987年，同年获得上海国际音乐比赛中国风格钢琴创作一等奖。这首乐曲将中国古老的《易经》思想与创新的作曲技巧相结合，建立了“太极作曲系统”。乐曲以C和^bD为中心音，按照太极的“阴阳生四相，四相生八卦，八卦再生六十四……”的变化关系来发展。《太极》从音乐标题到结构发展都充满了浓厚的民族韵味，并借此传达了中华民族传统的深厚文化精髓。

总而言之，新中国的钢琴音乐创作既借鉴学习西方音乐的创作技巧，又深深植根于中国民族的土壤中。只有民族的，才是世界的。从今天的角度看，两首钢琴改编曲《浏阳河》呈现的不只是一些音乐符号，它是中国文化精神的载体，它用一种特有的方式给

³⁶ 赵晓生.作曲技术三原则.乐府新声, 1992(2)

世界一个新的对中国的认知，既让世界看到中国绚丽的文明和灿烂的历史，又打破了文化屏障，在不同文化之间架起桥梁，唤起人们对文化全球化的关注。

历经百年的艰苦求索，具有中国特色的钢琴曲创作已日趋成熟，在创作技法及音乐表现形式上不断翻新，涌现了大量的优秀作品。但我们在看到成绩的同时也必须正视这样一个现实：我们的钢琴音乐创作与世界的最高水平仍然有差距。中国的钢琴音乐要想跻身于世界钢琴乐坛，就必须在吸收外来文化、继承世界优秀音乐文化传统的基础上，吸收和借鉴现代钢琴音乐创作技巧，同时要与中国民族音乐的精髓融会贯通，不断探索尝试，创造出既具有中国民族特色又能得到世界广泛认同的钢琴音乐。

结 论

王建中和储望华是二十世纪六、七十年代“支撑我国钢琴音乐创作的南、北两员大将”。笔者研究发现，目前对二者的钢琴音乐民族化研究几乎都只涉及到各自作品的分析，以王建中和储望华为共同研究对象的文章几乎没有。作为新中国钢琴音乐民族化探索中具有代表性的两个人物，笔者认为他们对钢琴音乐“民族化”的共同见解在民族化探索中具有重要的指导意义，并以此管窥新中国钢琴音乐创作的民族化探索的共性。

本文第一章首先介绍钢琴改编曲《浏阳河》的原型——民歌改编曲《浏阳河》，认为它是一首由徐叔华作词、唐璧光作曲，在借鉴传统民歌《孟姜女》并吸收湖南祁阳小调的基础上创作的民歌改编曲；接着从结构上分析了两首钢琴改编曲《浏阳河》。

第二章主要通过对两首乐曲的音乐本体分析，认为这两首钢琴改编曲在创作手法上运用了共同的民族性写法：旋律基本保持原貌，运用民族化的和声方法，钢琴织体在五声调式基础上呈现出多种形态，装饰音具有民族性，节拍和速度富有弹性。

第三章是从这两首钢琴改编曲来看 20 世纪六、七十年代中国钢琴音乐的创作特点。先介绍六、七十年代中国钢琴创作的特殊背景，认为“文化大革命”使得钢琴音乐在创作中以改编曲形式为主；接着发现这些钢琴曲特别喜欢改编歌曲这种题材；并且这些钢琴改编曲的结构大多遵循“渐变”性和“句尾恒定”性原则；最后发现这个时期的钢琴改编曲几乎都有标题性，这是它与西方钢琴音乐以及中国其他时期的钢琴创作又一不同。

第四章最后从这两首钢琴改编曲来看新中国钢琴音乐创作民族化探索的共性：认为改编曲形式在新中国钢琴音乐创作中占有重要的地位，并且特别偏爱对歌曲旋律的改编；将传统音乐主题的“单线性”和钢琴音乐织体的“多声性”相结合；借鉴传统音乐中的“润腔”，在旋律、节奏、音色上进行模仿；中国美学精神的渗透，主要体现在情景交融、以韵传神两个美学精神上。

中国钢琴音乐创作已经走过了近百年的历程，从模仿到创新，逐渐形成了具有民族化特征的中国风格。中国钢琴要想在世界钢琴乐坛中占有一席之地，就必须坚持走民族化的道路。为此，中国几代的作曲家都在不断的努力探索、实践，取得了一定的成效。两首钢琴改编曲《浏阳河》就是新中国钢琴音乐创作民族化探索的典范。希望本文的研究，对中国钢琴音乐创作早日得到世界的认同有所帮助。

参考文献

一、书籍类

- 1、中国民间歌曲集成·湖南卷,北京:中国ISBN中心出版社,1994
- 2、魏廷格.中国钢琴名曲30首,北京:人民音乐出版社,1996
- 3、储望华钢琴作品选集,北京:人民音乐出版社,2001
- 4、叶纯之,蒋一民.音乐美学导论,北京:北京大学出版社,1988
- 5、周青青.中国民歌,北京:人民音乐出版社,1993
- 6、赵元任音乐论文集,北京:中国文联出版公司,1994
- 7、卞萌.中国钢琴文化之形成与发展,北京:华乐出版社,1996
- 8、樊祖荫.中国五声性调式和声的理论与方法,上海:上海音乐出版社,2003
- 9、童道锦,孙明珠.钢琴艺术研究(中),北京:人民民族音乐出版社,2003
- 10、王安国.现代和声与中国作品研究,重庆:西南师范大学出版社,2004
- 11、(俄)伊·斯波索宾等.和声学教程(上、下),北京:人民音乐出版社,2008
- 12、刘承华.中国音乐的神韵,福州:福建人民出版社,2004
- 13、魏廷格音乐文选,北京:人民音乐出版社,2007
- 14、中国大百科全书·音乐舞蹈卷,北京:中国大百科全书出版社,1989
- 15、中国大百科全书·戏曲曲艺卷,北京:中国大百科全书出版社,1983
- 16、中国艺术百科全书·音乐艺术卷,北京:人民出版社,2006

二、学位论文类

- 1、刘敏.王建中钢琴改编曲研究【硕士论文】,武汉:华中师范大学,2000
- 2、石青.可贵的探索与创新——王建中的中国钢琴作品探析【硕士论文】,重庆:西南师范大学,2005
- 3、丁菲菲.《论王建中钢琴创作的民族特色》【硕士论文】,武汉:华中师范大学,2006
- 4、师毅苗.中国民族韵味在钢琴艺术中的升华——王建中三首钢琴改编曲的艺术特征【硕士论文】,石家庄:河北师范大学,2007
- 5、王军.储望华钢琴音乐研究【硕士论文】,北京:中国艺术研究院,2003
- 6、郭珊珊.论储望华钢琴独奏改编曲中的中国民间音乐因素【硕士论文】,武汉:华中师范大学,2006
- 7、刘楠.储望华钢琴音乐创作特色探究【硕士论文】,武汉:华中师范大学,2007
- 8、于倩.四首民歌钢琴改编曲<猜调>的分析与比较【硕士论文】,北京:首都师范大学,2002
- 9、张璇.论中国古曲钢琴改编曲的艺术特色【硕士论文】.南京:南京师范大学,2003
- 10、张岩.中国钢琴曲创作的民族化研究【硕士论文】,河北大学,2004
- 11、郑文雅.论20世纪60-70年代中期的中国钢琴改编曲【硕士论文】.郑州:河南大学,2005
- 12、吴榆.论中国钢琴改编曲与钢琴音乐的中国风格【硕士论文】,重庆:西南师范大学2005
- 13、陈文红.20世纪中国钢琴音乐风格之演进【硕士论文】,长沙:湖南师范大学,2006

三、期刊论文类

- 1、蒋剑翔.《浏阳河》版权背后的辛酸往事,新闻天地,2008(10)
- 2、耿家林.民歌《孟姜女》的演变及其影响,哈尔滨师范大学艺术学院学报,2009(1)
- 3、张前.为了发展中国的钢琴音乐,中国音乐学院学报,1982(1)
- 4、于青.中国钢琴作品《浏阳河》的演奏与教学,中国音乐,2003(2)
- 5、关淇.周广仁教授及青年钢琴家关淇系列教学作品赏析——中国钢琴名曲讲解与欣赏(三),钢琴艺术,2004(8)
- 6、周琴.王建中《百鸟朝凤》音乐分析,中国音乐,2006(2)
- 7、储望华.漫谈钢琴独奏曲《二泉映月》,钢琴艺术,1999(1)
- 8、章向玲.储望华钢琴音乐作品的民族化特征,音乐生活,2008(4)
- 9、楚歌.你是否留意储望华钢琴作品中的二度、装饰音和七和弦,钢琴艺术,2000(10)
- 10、李西安.中国民族音乐美学三题,乐府新声,1985(1)
- 11、赵晓生.作曲技术三原则,乐府新声,1992(2)
- 12、罗传开.多声性与东方音乐,艺术探索,1994(1)
- 13、谭家盛.谈我国民间音乐中的装饰音,乐府新声,1998(1)
- 14、代百生.根据传统乐曲改编的5首中国钢琴曲的艺术特色.黄钟,1999(3)
- 15、代百生.根据传统音乐改编的中国钢琴曲的演奏特色.音乐研究,(1)
- 16、匡昉.中国钢琴作品织体的民族风格六议,黄钟,2000(2)
- 17、赵晓生.中国钢琴语境(连载文章),钢琴艺术,2003(1—12)
- 18、董维松.论润腔.中国音乐,2004(4)
- 19、金鸽平.试论中国钢琴音乐作品的鉴赏.艺术百家,2005(2)
- 20、沈洽.音腔论.中央音乐学院学报,1982(4)
- 21、沈洽.《腔词关系研究》读解,音乐艺术,2007(4)
- 22、赵丽.60-70年代中期中国钢琴改编曲创作之民族风格,成功(教育),2007(2)
- 23、秦俊.从音乐人类学的角度论中国钢琴音乐的民族性,音乐探索,2007(4)
- 24、金茗.从音乐本体与民间音乐学角度解释钢琴音乐的中国化,解放军艺术学院学报,2008(2)

附 录

王建中、储望华主要钢琴独奏音乐作品

王建中				储望华		
时间	作品	创作曲	改编曲选材	作品	创作曲	改编曲选材
1958年	《云南民歌五首》		民歌（云南）			
1959年				变奏曲《海淀是个好地方》		民歌（河北）
				《江南情景组曲》		民歌（江苏）
1961年	《变奏曲》		民歌（江苏）	《音乐会练习曲-舞曲》		民歌（山西）
				《箏箫吟》		储望华自己的钢琴练习曲
				《隔江相望》	√	
				《摇篮曲》	√	
1963年				《解放区的天》		民歌(冀鲁)
1964年				《翻身的日子》		器乐曲 （管弦）
1965年				《歌唱咱的公社好》		创作歌曲
				《贫农弟兄吕传良》		创作歌曲 （刘景泉词，陈晓晖曲）
1966年	《田歌》	√				
	《托卡他》	√				
1970年				《甘洒热血写春秋》		戏曲（京剧）
1972年	《赤胆忠心》		创作歌曲（朝鲜歌剧《血海》主题歌）			
	《浏阳河》		创作歌曲（徐叔华词，唐壁光曲）	《二泉映月》		器乐曲 （二胡）
	《大路歌》		创作歌曲（孙瑜词，聂耳曲）			

1973年	陕北民歌四首	《军民大生产》		创作歌曲(张寒晖词曲)			
		《山丹丹花开红艳艳》		民歌(陕北)			
		《翻身道情》		民歌(陕北)			
		《绣金匾》		民歌(陕北)			
	《梅花三弄》			器乐曲(古琴)			
	《百鸟朝凤》			器乐曲(唢呐)			
1974年	《樱花》			民歌(日本)	《红星闪闪放光彩》		创作歌曲(郭大为、魏宝贵词,傅庚辰曲)
	《五木摇篮曲》			民歌(日本)	变奏曲《小松树》		创作歌曲(傅晶词,李伟才曲)
1975年	《彩云追月》			器乐曲(管弦)	《南海小哨兵》		民歌(广东)
1976年	《蝶恋花》			戏曲(评弹)	《浏阳河》		
1977年					《新疆随想曲》		创作歌曲 (瞿琮词,郑秋枫曲《美丽的孔雀河》)
1979年					《春江舟影》	√	
					《悼歌》	√	
					《纪念碑》	√	
					《前奏曲两首》 (《隔江相望》和《幽谷潺音》)	√	
1980年					《民歌两首》(《情歌》和《猜调》)		民歌(四川、云南)
1981年	《小奏鸣曲》	√			《第一钢琴奏鸣曲》	√	
					《变奏曲》	√	
1982年					《随想组曲—灵隐之声》	√	
1983年	《组曲》	√					
1984年					《太阳出来喜洋洋》		民歌(四川)
1985年	《诙谐曲》	√					
1986年					《刘海砍樵》		民歌(湖南)

1994年	《情景》	√				
1997年				《正月新春》		民歌（陕北）
1999年				《在那遥远的地方》		民歌（哈萨克）
				《前奏曲与托卡塔》	√	
2000年	《小奏鸣曲》	√		《即兴曲—主题选自京剧片段》		戏曲（京剧）
2001年	《走进新时代》		创作歌曲（蒋开儒词，印青曲）	《一条大河》		创作歌曲（乔羽词，刘炽曲）
2002年				《满江红》		古曲
2003年	《渔舟唱晚》		器乐曲（古筝）	《茉莉花》		民歌（江苏）

注：以上表格信息主要根据郑远的硕士学位论文《二十世纪下半叶中国钢琴音乐创作初探》、石青的硕士学位论文《王建中的中国钢琴作品探析》以及王军的硕士学位论文《储望华钢琴音乐研究》整理而成。

致 谢

本文在写作过程中,得到了导师陈新风教授无微不至的指导和关怀,在此表示感谢。从本论文的选题到反复多次的修改,导师都倾注了大量的心血。陈新风教授认真细致、一丝不苟的治学态度令我受益菲浅、终身难忘。同时,也感谢王杭副教授、蒋存梅副教授在本文写作过程中也给予的无私帮助和耐心指导,对本文的写作提出了很好的意见和建议。

同时,也感谢福建师范大学音乐学院的老师和同学们对我的关心与帮助。

最后,感谢我的亲人和朋友一直给予我的关爱与支持,在今后的工作中,我会继续努力,提升自己的价值!

卢 燕

2009年8月于福建师范大学