

四川师范大学

硕士学位论文

试论中国钢琴学派的萌芽

姓名：李松兰

申请学位级别：硕士

专业：文艺学

指导教师：韩万斋

20040601

# 试论中国钢琴学派的萌芽

文艺学专业

研究生：李松兰 指导教师：韩万斋

## 摘 要

钢琴音乐艺术诞生于 300 年前的欧洲，19 世纪末 20 年代初传入我国。自中国音乐家创作第一首钢琴曲开始，中国钢琴学派进入了萌芽期，西方钢琴艺术与具有 5000 年历史文化积淀的中华民族的传统音乐思想相融合，开始形成与西方钢琴音乐不同的特点。

本文旨在对中国钢琴学派萌芽期的理论研究、演奏、教学、创作四个方面从学科学派理论的角度，围绕中国钢琴音乐艺术这四个领域的发展历程、现状、特点进行了基本于学派理论基础之上的探讨，对学派初期形态中有机的内在联系进行了研究。

一、绪论，说明研究这一课题的理由即实际意义，综述国内的有关动态，提出论述的主要问题并进行概述。

二、论文的主体，分四个部分进行论述

1、概述中国钢琴学派的理论研究。以音乐学的学科理论构架观照中国钢琴学派的理论建设，得出结论——该领域的活动已广泛展开，但没有达到一定的深度和理论高度。

2、分析中国钢琴学派演奏活动中的探索创新现象，以及中国钢琴学派演奏风格、技巧所具有的学派初期特点，并探讨学派风格的成因及其发展趋向。

3、论述中国钢琴学派的教学活动在前期西式化的基础上所达到的高度，这为学派初期的中国化提供了前提。中国钢琴学派的教学活动已经进入带有中国传统教育观、审美观的自觉状态。

4、对中国钢琴学派创作领域的活动进行回顾，提出学派活动的思想主题——

—钢琴音乐的中国化，并分析其根源。最后在具体的创作活动中分析出中国化的因素——中国传统音乐文化的对中国钢琴音乐创作的巨大影响。

三、结语 由论文主体部分的分析，指出中国钢琴学派创作、演奏、教学、研究活动之间的紧密关系，将四个方面有机联系成内在的富有逻辑性的架构，形成对学派初期萌芽的勾画。

**关键词：**中国钢琴学派 萌芽 中国化 理论研究 演奏 教学 创作

## **Abstract**

The art of the piano began 300 years ago in Europe and entered into China in the 1920s. Through the development of hundreds of years, when this piano art of the west became melted with the traditional music thoughts of the Chinese who has a 5000 years' accumulation in culture and history, the Chinese School of piano art began to emerge.

This thesis is devoted to study theories, performance, teaching and composition of the budding period of the Chinese School in order to reveal the intrinsic organic relationship of this period from the disciplinary perspectives. It focuses on the development course, existing conditions and characteristics of the Chinese piano art, engaging in the depiction of the school and making clear its vague theoretic framework.

I . Introduction: it presents reasons and practical significance of the thesis, current research about it home and abroad and the thesis statement.

### **II . The body of the thesis**

1. It presents a general introduction of the theoretical research of the Chinese school. Viewing the theoretical construction of the Chinese piano school from the musicological perspective, it concludes that the activities in the field have been widely spread, yet they lack depth and theoretical height.

2. It analyzes the new explorative and innovative phenomena in the performance of the Chinese piano school, the initial characteristics of its performance style and techniques and the formative reasons and development tendency of the style.

3. It discusses the height the teaching of the Chinese school attained on the western basis in the initial period, which offered a foundation for the beginning nationalization of the school. The teaching activities of the school are in a conscious

state with traditional Chinese pedagogical methodology and aesthetics.

4. It conducts a review of the activities in the field of composition of the Chinese piano art school and presents the activity guiding thoughts of the school: the nationalization of the piano music and the analysis of its courses. In the end it generalizes the national elements from specific composition activities: the impact of the Chinese traditional music culture on the composition of the Chinese piano music.

III. Conclusion points out, as is discussed in the body of the essay, that there is close relationship among composition, performance, teaching and research activities of the Chinese school, links the four aspects into an organic logical whole and offers a description of the budding period of the school.

**Key Words:** the Chinese piano school, budding, nationalization, theoretical research, performance, teaching, composition

## 绪论 “中国钢琴学派”概念的提出以及缘起

关于“中国钢琴学派”的论述首先涉及“学派”的涵义。在各类辞书中，对“学派”一词有如下解释。

“学派：同一学科中由于学说、观点不同而形成的派别。”<sup>[1]</sup>

“学派：谓讲学家之宗派也。黄宗羲之宋元学案、万斯同之儒林学派，皆专言汉、宋学派之书也。”<sup>[2]</sup>

“学派：一门学问中由于学说师承不同，由学术观点相同或基本相同的一批科学家所形成的派别。”<sup>[3]</sup>

“学派：谓讲学者各承师说，自成之派别。”<sup>[4]</sup>

“School: a group of People with the same methods, opinions, (of artists) Style, etc.”<sup>[5]</sup>

在哲学、人文科学、自然科学和文学艺术等各个领域，从古自今，各种学派、流派林立，推动了人类文明的发展进程。有科学工作者对学派进行分类，指出按形式学派可分为三类：思想型学派、科研组织型学派、思想—科研学派。<sup>[6]</sup>

1、思想型学派：没有一定的组织形式，仅凭某种有吸引力和凝聚力的学术思想或研究（实践）方法把彼此没有组织上和研究条件上联系的一些科学（专门）工作者维系着，自发地形成的松散的群体，叫做思想型学派，简称思想学派，也叫松散型学派。这类学派是一种特殊的创造性联合，是围绕某些权威提出的某种思想和方法形成的几代人的智力合作。这种合作不是基于任何形式上的社会组织，而是基于一种相对独特的思想传统，以及由此形成的学术继承关系。

2、科研组织型学派：具有紧密的组织形式，以一个科研机构为固定科研活动基地，在其中科学工作者彼此之间除了某种共同的学术思想或研究（实践）方法的维系外，还具有组织上和研究（实践）条件上的密切联系。通常称为科研组织型学派。简称研究学派或组织学派。

3、思想—科研学派：既有组织学派的科研机构作为中心，又存在着思想学派的成员围绕中心周围，在一个共同的学术思想或研究方法的维系下，朝着共同的目标开展科研（实践）活动。可称思想—科研或思想—组织学派。

哲学、人文学科、自然学科、文学艺术各个领域中的派别由于性质不同，

实践性强的多被称为“流派”，如文学、艺术各个门类中围绕不同文艺思潮形成的派别。学术性强的多被称为“学派”，如自然学科中的研究派别。各种流派/学派的划分标准各不相同，但是某种有吸引力和凝聚力的思想或方法是其划分的最终尺度，既是流派/学派的标志、旗帜也是其象征。在音乐史上，有因时代因素、社会因素、地域因素、民族因素、政治因素、政治经济因素、审美、科技、技能技巧因素、艺术观念因素、个人因素等形成的各种音乐派别。这些派别主要包括音乐风格流派、音乐表演风格流派、音乐学风格流派，这些流派同样是因为某种有吸引力和凝聚力的思想或方法而形成其标志与象征，以某种风格成就其学派。

在世界钢琴音乐三百年的发展历史中，钢琴自身的构造不断地完善并趋于完美——被誉为西洋乐器之王，钢琴音乐也在人类音乐史上留下了浓墨重彩。钢琴音乐经过了巴洛克时期（约1600—1750）、古典主义时期（约1750—1800）、浪漫主义时期（约1800—1910）、印象主义时期（约1900—1940）与民族乐派的发展，于十九世纪末进入了中国。钢琴艺术在中国经历了一个世纪的发展，融入了中华民族传统音乐美学思想，中国钢琴学派的萌芽已初见端倪。

在世界钢琴音乐史上，有过狭义的钢琴音乐学派之分，如有乐评家把钢琴音乐演奏风格按地区和年代次序分为德奥学派、俄罗斯学派和法兰西学派，甚至更细得划分为东斯拉夫学派、英国、意大利学派，西班牙风格等。“中国钢琴学派”从狭义上说是一个在钢琴音乐中融入中华民族传统音乐美学思想的钢琴演奏学派，从广义上讲“中国钢琴学派”是围绕钢琴音乐的“中国风格”问题，涉及乐曲创作、器乐演奏、器乐教学、理论研究多个学科领域的一个跨学科的学派，正如《学派与学科》<sup>[7]</sup>一文所说“学派的出现多见于尚未高度成熟的学科，有时在涉及多个学科的同一大领域内，还会形成跨学科的学派。”原因就在于钢琴艺术从根本上说是一门音乐表演艺术。音乐表演艺术是服从于音乐性并具有表演艺术特点的一门艺术，音乐表演活动的实现涉及音乐作品的创作、音乐家的表演，音乐表演艺术的发展离不开音乐教育的发展、音乐学的研究。

本文旨在从广义角度对“中国钢琴学派”的萌芽进行初步的探索。

由于中国钢琴学派以“中国风格”为其标志，它的萌芽则源于“中国风格”

这一思想的提出。

中国钢琴学派是在中国几代音乐家的努力和倡导下形成的学派，属于中华音乐学派的（简称中华乐派）一个分支，它的指导思想和中华乐派一脉相承。

提到“中华乐派”不得不提到“中国国乐”，当二十世纪初第一批留学海外的音乐家们把西方音乐理论介绍到中国来的时候，提出了中国国乐的构想。

王光祈（1892——1936）倡导建立具有“中国民族性”的国乐，这种音乐具有“谐和”（Harmonic）的态度，代表了民族性、发挥了民族美德、畅抒民族感情。在这些基础上王光祈提出：“……假如我们要创造国乐，第一步须将古代音乐整理清楚；第二步再将民间谣乐收集起来；第三步悉心研究，从中抽出一条定理出来，究竟中华民族的音乐特色在哪里？这种特色，是否可以代表民族特性，发挥民族美德，舒畅民族感情？如其有之，即可以将此定理作为我们制乐的基础。……”<sup>[8]</sup>

黄自（1904——1938）谈到中国的音乐时说：“要发展中国自己的音乐。中国的新音乐决不是抄袭外国作品，诚如西洋人用五声音阶作旋律的骨干便可以作成的。它必须具有中华民族的血统与灵魂，而又有西洋作曲技术修养的作者创造出来的。”<sup>[9]</sup>

萧友梅（1884——1940）说：“能表现现代中国人应有之时代精神、思想与感情者，便是国乐之要点在于此种精神、思想与感情。至于如何表现，应适应时代潮流与音乐家个性之需要，不必限定用何种形式何种乐器。”<sup>[10]</sup>

这些构想与新文化运动汇集一起，为中国近代音乐的发展指出了方向。围绕着建立具有中国民族性的国乐的思想和方法，中国近代以来的几代音乐家们进行了大量的实践和研究。

在钢琴方面中国音乐家们开始了钢琴曲创作，如赵元任写了钢琴曲《和平进行曲》（见谱例 1）、萧友梅写了钢琴曲《哀悼引》等。虽然只是一些构思简单、曲式短小、专业技巧初浅的小曲，但这些钢琴小曲已经产生了中国民族音调因素与欧洲音乐的结合，作曲家们开始试验和寻找具有东方色彩和民族特征的和声，这标志着中国钢琴学派的萌芽。

谱例 1：

## 和平进行曲

1915

The musical score for 'Peace March' is presented in five systems. Each system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The first system begins with a piano (p) dynamic marking. The second system features a fermata over the first measure of the treble staff. The third system also has a fermata over the first measure of the treble staff. The fourth system concludes with a fortissimo (fff) dynamic marking. The fifth system includes a tempo marking 'a tempo' and a fermata over the first measure of the treble staff.

编曲：1915年作。见《科学》第一卷第一版。

随着中国新音乐的发展，中国钢琴教育体系开始发展，随之而来的是中国钢琴演奏水平的提高和特色的形成，理论研究的跟进。到了二十一世纪，以中华文化为代表的东方音乐文化在与西方音乐的碰撞中，呈现出勃勃的生机，既融入当代国际文化潮流与其同步发展，以深厚而悠久的中国文化传统为根基，又与西方或其它民族的当代音乐相对比。在中国的乐坛上，音乐家们更加明确地举起了“中华乐派”的旗帜，提出了“要从‘乐派’的哲学基础、

美学特征、传统渊源、技术形态以及对传统全方位的继承，对西方的学习借鉴等方面进行更深入的研究”。<sup>[11]</sup>

对“中国钢琴学派”萌芽的研究从中国钢琴音乐研究、演奏、教育、创作四个方面进行，展示出中国钢琴艺术——以中华民族传统文化和中国传统音乐美学思想为其根，在世界性与民族性、继承性与开创性、理论性与实践性、开放性与规范性的对立统一中，以宏阔视野和博大胸怀建立中国风格钢琴学派、屹立于世界钢琴乐坛的光辉前景。

目前中国的音乐学界有众多论文以及论著对中国钢琴作品创作、演奏艺术、教学进行了研究，这些研究成果，奠定了中国钢琴学派的理论基础。这些研究对中国钢琴艺术的发展中的中国化现象进行了探索，并没有从“学派”的理论角度探究这些现象内在的联系和规律，但已经让人感受到中国钢琴学派的存在。本文将从四个方面对中国钢琴学派进行初步的描绘，以此勾画中国钢琴学派的初期形态，展望中国钢琴学派的发展与未来。

---

## 注 释

- [1] 中国社会科学院语言研究所词典编辑室编. 现代汉语词典. 北京: 商务印书馆, 1979: 1296.
- [2] 辞海. 台湾: 台湾中华书局, 1974: 869.
- [3] 陈文林、邹甲申. 自然辩证法词典. 南京: 江苏教育出版社, 1988: 184.
- [4] 中国大辞典编纂处编. 汉语词典. 北京: 商务印书馆, 1957: 693.
- [5] 朗文. 现代英语双解词典. 北京: 现代出版社, 1988: 1270.
- [6] 陈国达. 学派与学科. 见: 科技导报. 1994,7: 39.
- [7] 陈国达. 学派与学科. 见: 科技导报. 1994,7: 40.
- [8] 王光祈. 欧洲音乐进化概论与中国国乐创造问题. 见: 中央音乐学院中国音乐研究所编. 中国现代音乐家论民族音乐. 中央音乐学院. 1977: 77.
- [9] 黄自. 怎样才可以产生吾国的民族音乐. 见: 同[8]: 114.
- [10] 萧友梅. 复兴国乐我见. 见: 同[8]: 120.
- [11] 赵宋光、金湘、乔建中等. “新世纪中华乐派”四人谈. 见: 人民音乐. 2003,8: 2-6.

## 第一章 中国钢琴学派萌芽期的理论研究

中国钢琴音乐理论研究在本文是指中国学者对钢琴音乐的研究。这一章将对对中国钢琴艺术理论研究的对象、范围、目的、方法进行探讨。

钢琴艺术是中国钢琴音乐研究的对象。其范围包括钢琴音乐史、钢琴音乐美学、钢琴曲创作、钢琴曲演奏技法、钢琴教学、钢琴应用（伴奏）、钢琴文献等有关钢琴音乐的方方面面。

钢琴音乐史研究包括钢琴演奏发展史、钢琴教育发展史、钢琴音乐创作发展史、中外钢琴艺术交流史、钢琴音乐风格发展史。

部分研究成果：

卞萌：《中国钢琴文化之形成与发展》<sup>[1]</sup>

黄岑：《中国早期的钢琴教育机构及钢琴人物》<sup>[2]</sup>

……

钢琴音乐创作的研究，主要从作者、作品两方面进行。对作曲家的研究有各种人物访谈与传记；对作品的研究则从创作技法、曲式分析、创作特色、（创作中的音乐美学思想）等方面进行。

部分研究成果：

魏廷格：《论我国钢琴音乐创作》<sup>[3]</sup>、《丁善德钢琴独奏曲的风格特征及创作成就》<sup>[4]</sup>、《从中国钢琴曲看传统音乐与当代音乐创作的关系》<sup>[5]</sup>、《论王建中的钢琴曲》<sup>[6]</sup>、《我国钢琴音乐的创作和发展》<sup>[7]</sup>、《探求新的美的境界——评钢琴曲〈夕阳箫鼓〉、〈涛声〉》<sup>[8]</sup>、《现代民族风格的优秀成果——评钢琴协奏曲〈山林〉》<sup>[9]</sup>、《汪立三的钢琴创作》<sup>[10]</sup>

周广仁：《钢琴音乐民族化可贵的探讨》<sup>[11]</sup>

安冰冰：《试论钢琴独奏曲〈松花江上〉的改编及演奏》<sup>[12]</sup>

但功浦：《钢琴曲〈二泉映月〉的改编及其演奏》<sup>[13]</sup>

匡昉：《中国钢琴作品织体的民族风格六议》<sup>[14]</sup>

王伟：《丁善德钢琴作品的和声语言》<sup>[15]</sup>

代百生：《根据传统乐曲改编的5首中国钢琴曲的艺术特色》<sup>[16]</sup>

王文俐：《中国钢琴曲的民族化技法简析》<sup>[17]</sup>

连萍：《试论中国现当代钢琴音乐的创作取向》<sup>[18]</sup>

.....

钢琴音乐演奏的研究,包括演奏家、演奏技法、演奏风格流派、演奏心理、演奏美学研究。

部分研究成果:

赵晓生:《钢琴演奏之道》<sup>[19]</sup>

袁秀敏:《钢琴名曲〈百鸟朝凤〉的演奏技巧》<sup>[20]</sup>

杜思春:《松.通.集中--试论钢琴演奏技巧的三要素》<sup>[21]</sup>

范元绩:《钢琴演奏的气功应用初探》<sup>[22]</sup>

左平:《钢琴曲〈二泉映月〉的演奏分析与启示》<sup>[23]</sup>

赵晓生:《琴诀》<sup>[24]</sup>

肖承兰:《傅聪在钢琴演奏上的美学追求》<sup>[25]</sup>

.....

钢琴教育研究,是教与学的研究。包括教学方法、教学内容、教学心理研究。

部分研究成果:

卞萌:《钢琴基础教学需要这样的钢琴曲--由何少英的〈八首中国民歌钢琴小品〉引发的思考》<sup>[26]</sup>

徐廷悦:《儿童与成年人初级钢琴教学法的差异》<sup>[27]</sup>

李洪梅:《钢琴教学二篇》<sup>[28]</sup>

陈庆:《四川钢琴艺术教育发展简述》<sup>[29]</sup>

左平:《中西文化差异于钢琴教学》<sup>[30]</sup>

倪妮:《音色联想与音乐风格--关于中国钢琴音乐教学的探索》<sup>[31]</sup>

肖承兰:《对我国钢琴教学的一些思考与建议》<sup>[32]</sup>

韩曼琳:《浅谈中国钢琴作品及其在教学中的应用》<sup>[33]</sup>

王文俐:《中国钢琴作品在高师钢琴教学中的现状与思考》<sup>[34]</sup>

.....

钢琴音乐美学研究包括作品所体现的美学思想研究、演奏美学研究。

部分研究成果:

郑兴三:《论钢琴演奏的美学原则》<sup>[35]</sup>

.....

钢琴文献研究文献版本、文本研究。

部分研究成果：

卞萌：《驰骋长空的凝思浩想--蒋祖馨的〈第一钢琴奏鸣曲〉》<sup>[36]</sup>

李西安：《钢琴曲〈夕阳箫鼓〉音乐分析》<sup>[37]</sup>

.....

钢琴应用（艺术歌曲伴奏、舞蹈伴奏、即兴伴奏）研究，包括伴奏技法研究、伴奏美学研究、伴奏创作研究、伴奏作品研究、伴奏教学研究。

部分研究成果：

郭嘉明：《试谈钢琴伴奏在中国古典舞基训中的重要作用》<sup>[38]</sup>

徐承蓉：《声乐钢琴伴奏艺术探略》<sup>[39]</sup>

江幸子：《舞蹈训练中钢琴伴奏的民族风格》<sup>[40]</sup>

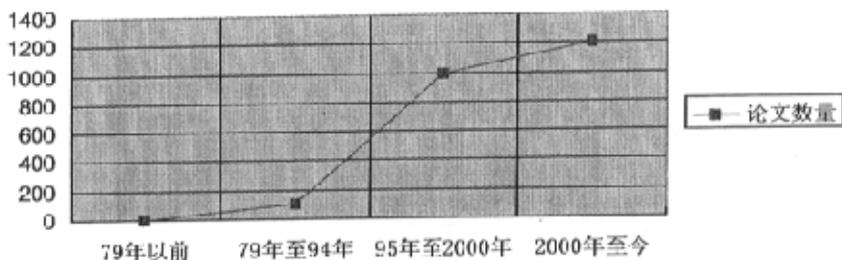
徐秀平：《浅谈民族音乐的钢琴伴奏》<sup>[41]</sup>

李芳：《钢琴伴奏者的心、神、气、化》<sup>[42]</sup>

.....

中国钢琴学派运用传记研究法、文艺社会学研究法、形式研究法、结构研究法等对这些方面进行了研究。

到 20 世纪 70 年代末，国内只发表有几篇关于钢琴学习的短评；1979 年廖乃雄的论文《试谈钢琴教学的几个基本环节》在人民音乐出版社出版的第二期《音乐论丛》发表，打破了中国钢琴音乐理论研究领域长期以来的沉寂状态。80 年代至今，全国各音乐核心期刊有关钢琴音乐理论的论文数量激增，约有 2300 篇左右，优秀的研究论文由童道锦、孙明珠编选的《钢琴艺术研究》<sup>[43]</sup>上、中、下三册所包揽，短短几十年的历史，就数量来说中国钢琴音乐研究的成果是可观的；论著则有应诗真所著的《钢琴教学法》<sup>[44]</sup>、葛德月所编的《朱工一钢琴教学论》<sup>[45]</sup>、赵晓生著《钢琴演奏之道》<sup>[46]</sup>、但昭义著《少儿钢琴学习辅导》<sup>[47]</sup>、卞萌的《中国钢琴文化之形成与发展》、鲍蕙荞的《中外钢琴家访谈录》<sup>[48]</sup>、李斐岚《钢琴伴奏艺术纵横》<sup>[49]</sup>、郑兴三《钢琴音乐文选》<sup>[50]</sup>等等，此外，《钢琴艺术》于 1996 年创刊，成为中国钢琴艺术研究的前沿。



这些论文和论着涵盖了钢琴音乐史、钢琴音乐美学、钢琴曲创作、钢琴演奏技法、钢琴教学、钢琴应用（伴奏）、钢琴文献各个领域。研究偏重于钢琴艺术中最具实践性的三个方面：作品创作、钢琴教学、钢琴演奏。从一定程度上反映出如王国维所说“我国人之特质，实际的也、通俗的也”的民族务实心理，这也是符合钢琴音乐具有实践性这一特点的。

中国的钢琴音乐创作研究是伴随中国新音乐创作进行的，侧重于将民族因素与传统作曲法相结合的研究。包括民族调式的运用、民族音乐的各种因素的运用以及将中国的哲学观运用于现代作曲法创新的研究。这些研究内容在第一章里有简要介绍。对于作曲家的研究偏少，与中国传统中的清谈习惯有关，大多数是以访谈的形式进行的。其中最大型的要数鲍蕙荞的《中外钢琴家访谈录》。

中国钢琴音乐演奏的研究包括演奏家、演奏技法、演奏风格流派、演奏心理、演奏美学研究。在这方面的研究现阶段侧重于对中国作品的研究以及对传统西方作品的以东方的视角进行解释。

中国钢琴教育研究，是教与学的研究。包括教学方法、教学内容、教学心理研究。现阶段以研究科学的演奏技巧教学和音乐表现的教学内容为主，从教育学的角度来进行的研究还非常薄弱，缺乏系统全面的研究。

中国钢琴学派在美学方面的追求是在中国传统文化哲学基础上产生的，是学派自发活动的凝聚力所在，对中国钢琴音乐的美学研究显得尤其重要。中国钢琴音乐的研究并没有忽略从美学的高度进行反思，借鉴了西方音乐美学的思维方式来规范研究。德国哲学家海德格尔在与日本人手冢富雄的对话中所说：

“美学这个名称及其内涵缘出于欧洲思想，源出于哲学。所以美学研究对东方

思想来说终究是格格不入的。”<sup>[51]</sup>从这个意义上说，中国的音乐美学与西方的音乐美学是不同的研究对象，中国钢琴音乐研究主要针对钢琴音乐在中国的一序列实践活动中所体现的中国音乐美学思想进行，或者运用中国传统文化思想、美学思想指导中国钢琴音乐中的研究和实践。但这方面的研究还非常初级和零散，需要在更广泛的艺术实践基础上进行。

其他各方面的研究都还缺乏力度。学派的理论研究才刚刚有了一个轮廓。

这些研究活动对中国钢琴学派的创作、演奏、教学进行了经验的总结和理论指导。从理论上对中国钢琴音乐发展的趋势、状态、前景进行了探索，其研究成果指导着中国钢琴音乐各个领域的实践。

---

## 注 释

- [1] 北京：华乐出版社出版, 1996 年出版.
- [2] 乐府新声(沈阳音乐学院学报). 2001, 4.
- [3] 硕士论文集. 北京：文化艺术出版社, 1997.
- [4] 中央音乐学院学报. 1992, 1.
- [5] 中国音乐学. 1987, 3.
- [6] 中国音乐学. 1999, 2.
- [7] 音乐研究. 1983, 2.
- [8] 人民音乐. 1982. 6.
- [9] 人民音乐. 1982, 9.
- [10] 人民音乐. 1986, 10.
- [11] 中国音乐. 1982, 1.
- [12] 音乐探索. 1998, 1.
- [13] 音乐探索. 1999, 2.
- [14] 黄钟. 2000, 2.
- [15] 黄钟. 2000, 3.
- [16] 黄钟. 1999, 3.
- [17] 中国音乐. 2001, 3.
- [18] 音乐舞蹈研究. 1997, 5.
- [19] 北京：世界图书出版公司, 1999.
- [20] 音乐学习与研究. (《天津音乐学院学报》). 2000, 3.
- [21] 黄钟. 1998 增刊.
- [22] 乐府新声. 1993, 2.
- [23] 乐府新声. 2000, 1.
- [24] 音乐艺术. 1994, 3.
- [25] 人民音乐. 1999, 8.
- [26] 中央音乐学院学报. 1999, 3.
- [27] 音乐学习与研究. (《天津音乐学院学报》). 1989, 1.

- 
- [28] 音乐学习与研究. (《天津音乐学院学报》). 1993, 3.
- [29] 音乐探索. 1999, 1.
- [30] 乐府新声. 2000, 2.
- [31] 乐府新声. 1996, 3.
- [32] 中国音乐. 1997, 2.
- [33] 中国音乐. 1997, 2.
- [34] 人民音乐. 2000, 11.
- [35] 中国音乐学. 1996, 4.
- [35] 中央音乐学院学报. 1999, 1.
- [36] 中国音乐. 1982, 1.
- [38] 艺术探索. 1994, 1.
- [39] 音乐探索. 1994, 4.
- [40] 黄钟. 1998, 1.
- [41] 人民音乐. 1998, 7.
- [42] 武汉体育学院学报. 2002, 1.
- [43] 北京: 人民音乐出版社, 2003.
- [44] 北京: 人民音乐出版社, 1990.
- [45] 北京: 人民音乐出版社, 1989.
- [46] 北京: 世界图书出版公司, 1999.
- [47] 北京: 华乐出版社, 1999.
- [48] 北京: 中国文联出版社, 2002.
- [49] 北京: 人民音乐出版社, 1996.
- [50] 厦门: 厦门大学出版社, 1999.
- [51] 孙周兴. 海德格尔选集(下册). 上海: 三联书店, 1996:1006.

## 第二章 中国钢琴学派萌芽期的演奏

### 一、音乐美学思想与中国钢琴学派演奏风格的形成

中国钢琴学派的萌芽体现在演奏方面是中国钢琴演奏家以中国传统的音乐审美观追求演奏风格中国化的尝试。

中国钢琴学派在演奏风格方面中国化的追求源于多方面的因素。演奏是一门音乐表演艺术，而风格，是呈现于事物外部的具有一定审美价值和准则性的表情、态度、格调、韵味，是一个时代、一个民族、一个流派或者一个人的文艺作品所表现的主要的思想特点和艺术特点。<sup>[1]</sup> 所以演奏风格是在演奏中体现的音乐和表演的艺术特色。学派演奏风格的形成，受到时代、社会、经济等多种因素的影响与制约，而最基本的、影响最直接的因素，则是时代和民族的美学思想与审美观念。比如德奥钢琴学派的演奏风格严肃深沉、一丝不苟、富于哲理；俄罗斯学派的演奏风格则色彩浓重绚丽，富于歌唱性线条，擅长情绪、想象力、趣味和个人情感的倾吐；法国学派的演奏风格轻灵、优雅、明朗、柔韧、高贵。<sup>[2]</sup> 这些演奏风格都源于时代与民族的特性及美学思想、审美观念。

中国美学思想和审美观念不仅决定了中国钢琴音乐作品风格，还决定了中国钢琴家个人演奏风格，在中国钢琴家个人演奏风格的民族音乐审美共性基础上形成中国钢琴学派的中国化演奏风格。

音乐美学思想和审美观念怎样影响个人演奏风格呢？钢琴演奏是音乐表演艺术。音乐表演是把音乐作品从乐谱变为实际音响的过程。人们把音乐表演称作“二度创造”。因为乐谱只是记录音乐作品的符号，当作曲家把自己内心活动的乐思以乐谱的形式记录下来时，仅仅是把声音表象的某些方面确定下来，而大量的信息都在转变为符号的过程中被过滤掉。虽然记谱法总是在不断地完善，但无论怎样，任何符号体系都不可能把一部音乐作品的全部活的生命容纳进去。因此，音乐表演的根本任务就在于创造性地发掘出蕴涵在乐谱符号背后的音乐作品的灵魂，并将这一灵魂实现在具体的音响之中。音乐作品只有经过音乐表演这种第二度的创造过程，才会真正获得生命。<sup>[3]</sup> 不同的演奏产生出不同的审美效果。虽然在乐谱所规定的范围内不同的演奏之间保持着相对的一致性，但是在力度、速度的变化以及微妙的情感表现和内在韵律等方面，都不可能完全相同。而演奏者的民族气质特点、生活经历、性格爱好、艺术修养尤其

是其所处时代和民族的美学思想与审美观念决定了他以什么样的方式对这些可变的因素进行演绎，最后实现演奏者个性与作曲家个性的平衡和再现与创意的统一。由于演奏毕竟是创造性的艺术活动，那种呆板而无个性的音乐表演，只会破坏音乐作品的生命力，因而大演奏家弹琴弹到后来，是在表现自己的文化，他必须背靠着大地——他的国土，才会发出真实的音乐之声，他的演奏才会是最优秀的演奏。正如享有世界性声誉的中国著名钢琴家傅聪，他自由随父研读经史子集，具有深厚的中国文化修养，他的父亲傅雷认为傅聪这方面的成就大半得力于他对中国古典文化的认识和体会，傅聪也说过：“中国的文化就像高山大海这么深厚，给了我很多养料，而且无形中一直在给我一种想象力，或者是思想，或者是感情、感触，或者是一种境界。”<sup>[4]</sup>他用陶渊明的思想阐释舒伯特，用东方文化美学阐释德彪西，表现出一种中国文化深处的逍遥之美。

在文化交流频繁的今天，世界钢琴演奏的高超技巧以及对经典钢琴作品的经典演绎很容易被中国钢琴家掌握，但钢琴演奏作为一种艺术创造表现，有着一种更深层的、无法量化、精确分析的内涵。影响中国学派演奏风格的最终因素是中国钢琴家身后源远流长的中国文化。

中国历代的钢琴家们为此做出了不懈的努力。

## 二、中国钢琴学派对中国化演奏风格的尝试

演奏风格的形成标志着钢琴学派的成熟。中国钢琴学派的萌芽时期对中国化演奏风格进行了思索与尝试。中国钢琴学派演奏风格的中国化尝试包括在钢琴家演绎中国作品的时候讲究音乐的气韵与意境，强调艺术表现民族音乐的风骨与神貌；在演奏各国乐曲时，推崇艺术表现的蕴蓄、婉曲，追求情感和伦理的结合与渗透。

钢琴演奏家、教育家鲍蕙荞录制了“中国钢琴名曲”的唱片《枫桥夜泊》（中国唱片总公司出品）和《中国音乐大师系列——鲍蕙荞·中国钢琴》（吉林音像出版社出品）一套两张 CD 唱片，体现中国钢琴音乐已有的辉煌成果，又发挥其较强的演奏实力，对中国钢琴学派的中国演奏风格进行了有益尝试。<sup>[5]</sup>

钢琴演奏家、教育家周铭孙曾经谈到“在演奏上我追求自然、朴素，不喜欢夸张、造作……在演奏中没有一点多余的东西，即古人所说：增之一分则长，

减之一分则短。”<sup>[6]</sup>代表了中国钢琴家在演奏中的带有中国文化气质的追求，亦是一种中国化风格的倾向。

钢琴演奏家、作曲家、教育家赵晓生《钢琴演奏之道》一书以及《中国钢琴语境》一文，是对中国钢琴演奏风格的理论总结和理论指导，在中国钢琴史上第一次明确提出了中国化的演奏风格和演奏理论，为钢琴演奏艺术开辟了一片新的领域。

钢琴演奏家傅聪在钢琴演奏中富于中国诗意的独特风格、对钢琴演奏风格的独特见解以及他在世界钢琴乐坛上的成功，为中国钢琴学派演奏风格发展奠定了最初的基础。

钢琴演奏家、教育家卞萌博士对中国钢琴作品进行了大量演奏方面的详细研究和分析，为中国钢琴学派演奏风格的发展奠定了文本基础。

青年钢琴家李云迪、朗朗等人的成功为中国钢琴学派的中国化演奏风格发展开拓了广阔的领域，说明了中国化演奏风格建立在世界级的辉煌演奏技巧之上。

.....

中国的钢琴演奏家们通过积极思考和各种艺术实践、进行演奏风格中国化的尝试，令中国钢琴学派的萌芽生气勃勃。

### 三、中国钢琴演奏发展历程中的重要演奏家

意大利钢琴家梅·帕契 1904 年在上海举行的独奏会是外国钢琴家最早在中国公演的钢琴音乐会。中国老一辈钢琴家俞便民、张隽伟和后来年轻钢琴家朱工一、周广仁、巫漪丽、傅聪都跟他学过钢琴。

1927 年萧友梅先生创办了中国第一所高等音乐学府——国立上海音专培养出了中国的第一代钢琴家和教授：李献敏、丁善德、李翠贞、吴乐懿、易开基、张隽伟、马思荪、黄廷贵、李惠芳、范继森等。以查哈罗夫作为中国第一代钢琴家的宗师，形成了演奏意义上的“上海钢琴学派”。查哈罗夫的学生丁善德 1935 年在上海举行了中国钢琴家的第一场钢琴独奏音乐会。

三十至四十年代，上海国立音专陆续培养出了朱工一、周广仁和巫漪丽等青年钢琴。这一时期在国内成功地举行钢琴独奏音乐会的钢琴家有丁善德、范继森、吴乐懿、李翠贞等人。

50年代后期开始，中国钢琴演奏水平飞速发展并接近了世界先进水平。周广仁、傅聪、郭志泓、李瑞星、刘诗昆、顾圣婴、倪洪进、李名强、殷承宗、洪腾、鲍惠荞、李其芳、李洪等人在这一时期先后在国际钢琴比赛中获奖。

从80年代开始，中国钢琴演奏的水平短期内又有了进一步提高，有一大批中国钢琴家在国际钢琴比赛中名列前茅：刘忆凡、李坚、江天、许斐平、杜宁武、韦丹文、孔祥东、崔世光、卞萌、许忠、李云迪、陈萨、朗朗等。中国钢琴家在世界乐坛上的影响越来越大，越来越广泛。

#### 四、中国钢琴学派演奏风格及特点

中国钢琴学派的演奏注意时代的特点，站在自己的美学立场上，集各国学派优点于一身，与中国文化精神保持密切的联系。钢琴演奏艺术从德奥匈——俄罗斯——中国东移而来（从师承关系的角度），中国钢琴学派的演奏在技巧上不仅融合了德奥学派、苏俄学派的特点，通过频繁的文化交流，还掌握了其他各流派的优秀演奏技巧：重视手指技术训练，追求发音清晰明净，同时强调手的自然重量的运用，要求全身协调一致、气息贯通的科学演奏法；处理乐曲严谨，注意音色、分句和乐器的歌唱性……出于中国钢琴教授门下的青年钢琴家李云迪在第十四届肖邦国际钢琴比赛上获得第一名和波兰舞曲演奏最佳奖（中国人首次获得重大国际钢琴比赛的最高名次奖；15年内唯一的世界“肖邦第一”；历届“肖邦比赛”最年轻的金奖得主。）、青年中国钢琴家朗朗除了在国际比赛中获过奖之外，是第一位与国际最著名的乐团合作中国钢琴家，并已经获得了世界性的声誉。青年中国钢琴家在世界赛事和世界乐坛的成就，说明了中国钢琴学派在演奏技巧上集各学派大成的特点，崇高的浪漫主义、深刻的哲理性思维和高超的技艺性都在他们的演奏中得到了淋漓尽致的体现。

中国学派的演奏风格和特点不仅仅止于这些。每个学派的风格特点与其民族的性格和演奏美学密切相关。从音乐表演美学角度来讲，中国音乐表演艺术“颇有主体审美体验至高无上的追求与指向。……使主体沉浸、消融在天人合

一的和谐之中”<sup>[7]</sup>，西方音乐表演艺术“受审美客体论、‘万物皆本于数’的影响，注重、致力于‘艺术音响——审美客体’本身结构的创造与完善”<sup>[8]</sup>，过分形式化、理性化、完备化。如何把中国古代音乐表演艺术的美学思想、人文思想、自然思想、“天人合一”的思想融入现代音乐表演艺术框架之中，如何将西方音乐表演美学研究的成功经验和美学观念与思想同中国古代音乐厚重的美学思想与观念结合并举，应用于实际的音乐表演活动中，拓展音乐表演的视界和话语空间，充分发挥中国古代传统美学思想的现代意义是中国钢琴学派演奏艺术追求的目标。

中国钢琴家的演奏不管是从对乐曲的理解上，还是演奏身体形态上都体现得十分独特，一方面追求简洁朴素的风格，另一方面柔和含蓄地表现情感。受到中国传统音乐美学、哲学观的影响，很多演奏家在演奏中总是有意或无意识地运用和体现中国传统美学原则，在演奏中的情感表达常借鉴于民族戏曲、绘画等艺术形式中的美学观来解释。中国古代以古琴演奏美学为中心的传统表演艺术的论著，对中国钢琴学派的演奏产生了非常巨大的影响。80年代开始，中国钢琴学派开始用传统文化原理来解释钢琴演奏过程，形成中国钢琴学派演奏以“气”为中心的特色演奏风格。<sup>[9]</sup>

中国钢琴学派的钢琴家傅聪先生是这方面的身体力行者。傅聪演奏的海顿与莫扎特风格简朴清新，听起来古雅朴素而不死板，甚至带适当的浪漫气息。这与传统理解的严谨、气质优雅、干净透明的风格稍有异趣，却让人耳目一新。他演奏的肖邦具有敏感、热烈而慷慨的气质、悲壮的情感、异乎寻常的精致、微妙，少有的细腻与高贵。他用“哀而不怨，乐而不淫”<sup>[11]</sup>的美学观演绎莫扎特，以“寒波淡淡起，白鸟悠悠下”的境界演绎德彪西，<sup>[12]</sup>他用中国艺术的意境透析各国音乐家的心灵。正如其父所说“……只有真正了解自己民族的优秀传统精神，具备自己的民族灵魂，才能彻底了解其他民族的优秀传统，渗透他们灵魂。”<sup>[13]</sup>傅聪从中国艺术传统的高度明确性脱胎出来的演奏风格为中国钢琴学派的演奏风格发展奠定了基础。

然而对他国钢琴作品的演奏仍然不是中国钢琴学派演奏艺术的全部。在世界钢琴乐坛上，有一个有意思的现象：演奏肖邦作品最有权威的是波兰人阿尔图·鲁宾斯坦，西班牙作品演奏得最好的是西班牙人拉罗，德奥作品的权威演奏解释者

都是德奥人，虽然查霍罗维兹擅长演奏的曲目有肖邦、李斯特的作品，但他最擅长的还是俄国柴柯夫斯基的《第一钢琴协奏曲》、拉赫玛尼诺夫的《第三钢琴协奏曲》等，而中国作品演奏得最有权威的，毋庸置疑应该是中国的钢琴演奏家。其实正如在巴洛克、古典、浪漫时代的钢琴家兼作曲家那样，巴赫无疑是演奏自己作品的权威，海顿、莫扎特、贝多芬、肖邦、李斯特……莫不如此。各个钢琴学派、各个钢琴家根据自己的作品形成了自己学派和个人的演奏风格、音乐风格。在俄罗斯钢琴学派中，凡是公认的俄罗斯大钢琴艺术家，每人都各有自己演奏民族乐派钢琴作品的权威曲目，因为他们都是在优秀的俄罗斯钢琴音乐的熏陶中成长起来的。……一个强大的钢琴演奏学派，总是在自己民族乐派创作的大量钢琴杰作的滋养下成长起来的。中国钢琴学派的演奏风格还要在中国钢琴作品中去寻找。

中国钢琴学派的演奏创新了西方钢琴演奏技法的特点。由于在大量中国钢琴作品的创作中需要新的演奏技法才能表现中国传统音乐的神韵。钢琴家赵晓生在创作中国钢琴音乐作品的经验基础上，通过自己的艺术实践，总结出了抚、摸、推、拉、挑、弹、按、揉、抠、刺、点、舔、抹、勾、剔、刮、吟、轮、绰、注、掌心刮键等奏法，并作了详细的奏法说明，<sup>[14]</sup>这些奏法大多由演奏中国民族民间器乐借鉴而来，对演奏中国钢琴音乐作品有特殊音响效果，同时也丰富了西方钢琴音乐作品的音响。该文同时总结了在中国钢琴音乐中延音踏板的使用技巧：“断、分、接、粘、叠、清、滤、层”。这些演奏方法在西方钢琴演奏理论中也许以另外的方式表达，但在这里，用中国文字表述的技法已经赋予钢琴演奏以新意。

挖掘中国民族器乐的各种技法，提出一些中国有待解决、发展的技法，在这方面，约翰·凯奇挖掘钢琴音色与技法潜能的经验可给我们一些启发？古钢琴既然可以演进为现代钢琴，那么为了更好地适应和表现中国风格的乐曲，我们可否大胆设想：在钢琴构造上有所改进呢？

由于在创作领域，中国钢琴作品已经具有深刻思想和具有高超技巧要求的作品，但数量还不够，所以在演奏领域中国钢琴学派初期的不完善性特征更为明显。

围绕着学派演奏风格中国化的思想，所有的实践仅形成了中国钢琴学派的萌芽。在中国钢琴音乐创作已经有了一定数量和质量的的作品基础上，大量演奏中国钢琴作品的艺术实践已经提到日程上来，中国钢琴学派萌芽的发展将以此作为基础。

---

## 注 释

- [1] 中国社会科学院语言研究所词典编辑室编. 现代汉语词典. 北京: 商务印书馆, 1983: 327.
- [2] 吴晓娜、王健编著. 钢琴音乐教程. 武汉测绘科技大学出版社, 1999: 38.
- [3] 王次炤主编. 音乐美学. 高等教育出版社, 1994: 149.
- [4] 傅敏. 望七了, 仍觉得无法做到不惑. 见: 群言. 2002, 4: 24.
- [5] 蒲方. 评鲍蕙荞录制的两张《中国钢琴名曲》CD 唱片. 见: 钢琴艺术. 2001, 2: 54.
- [6] 亦颖. 钢琴教育家周铭孙先生访谈录. 见: 中国音乐教育. 1994, 5: 44.
- [7] 张放. 音乐表演美学刍议. 见: 音乐探索. 2003, 2: 65.
- [8] 同上.
- [9] 卞萌. 中国钢琴文化之形成与发展. 北京: 华乐出版社, 1996: 115.
- [11] 艾雨编. 与傅聪谈音乐. 上海: 生活·读书·新知三联书店出版, 1995: 37.
- [12] 陈丹曦. 品味傅聪. 见: 福建艺术. 2003, 3: 41.
- [13] 曹维斯. 傅聪之夜. 见: 钢琴艺术. 2002, 7: 51.
- [14] 赵晓生. 中国钢琴语境. 见: 钢琴艺术. 2003, 11: 35.

### 第三章 中国钢琴学派萌芽期的教育

全面的中国钢琴学派的教育包括专业钢琴教育、师范钢琴教育和普及钢琴教育。本文着重对学派发展影响较大的专业钢琴教育、师范钢琴教育进行研究。

#### 一、中国专业（师范）钢琴教育的发展

##### （一）钢琴专业教育机构的发展

中国最早期的钢琴基础教学是西方传教士的私人授徒式的技艺传授和在教会的音乐课中进行的。中国有影响的钢琴教育以1919年北大音研会的成立为标志，在普通大学的音乐科系中进行。全国先后开设钢琴专业课的大专院校音乐系科有：北京女高师音乐体育专修科、上海艺术师范大学音乐科、上海美专音乐系、新华艺术大学、杭州国立艺术专科学校、燕京大学音乐系、金陵女子大学音乐系和武昌艺专音乐系，这些学校培养了不少钢琴演奏、作曲人才。

1927年萧友梅先生创办的国立上海音专——中国第一所高等音乐学府高薪特聘俄籍钢琴家查哈罗夫教授主持钢琴教学工作，并先后邀请其他俄籍钢琴家教学，使中国钢琴教学水平向世界高等专业水平发展。八年抗战三年解放战争时期，中国的钢琴教育事业从未间断，上海国立音专不断输送出优秀的钢琴人才，成为我国早期钢琴教育事业的主力军。

五十至七十年代，中央音乐学院和上海音乐学院成为我国钢琴教学中心。两所学院的钢琴系集中了我国最优秀的钢琴家和教师，中央音乐学院还并聘请了三位苏联专家，师资力量十分雄厚。钢琴系始终把钢琴专业技术的教学和训练放在首位，并注重对学生在专业上从音乐内容到形式、从音乐表现的思想情感到表演技艺的全面教育和训练。自50年代中期起，国家在这两校建立了大、中、小学14年一贯制的教学体系，保证了高层次钢琴优秀人才培养。同时，国家在各大行政区重要城市建立了一批音乐专科学校和艺术学院，这些音乐专科学校后来都发展成为地区性音乐学院：天津音乐学院、沈阳音乐学院、四川音乐学院、武汉音乐学院、西安音乐学院和星海音乐学院。此外，钢琴专业教育在全国许多省市的高等艺术与师范类院校中开始设立。文革期间，中国钢琴教育被迫中断。

1977、1978年北京、上海两所重点音乐院校先后恢复招生，钢琴系恢复了教育工作，研究生、大、中、小学16年一贯制的教学体系恢复。80年代，天津音乐学院、沈阳音乐学院、四川音乐学院、武汉音乐学院、西安音乐学院和星海音乐学院将钢琴专科发展成为钢琴系，担负起了对该地区的专业指导责任。同时在各大艺术学院、高等师范大学开设了钢琴基础课和专业课。自此，中国钢琴教育形成了较完备的教学网络，为全国钢琴艺术的普及打下了基础。

表3 1919年至1937年之间中国各地各类音乐教育机构一览表

时间	地点或院校	系科	备注
1920年	北京女子师范学校	音乐专修科	1924年改名为北京女子师范大学音乐科
1922年	北京大学	音乐传习所	
1923年	北京艺术专科学校	音乐系	
1927年	上海国立音乐院	钢琴、声乐、弦管、理论作曲等系	1929年改名为“国立音乐专科学校”
1930年	北平大学女子文理学院	音乐系	
1930年	私立京华美专专科学校	音乐系	
1932年	杭州艺术专科学校	音乐系	
1932年	广州私立音乐院	待查	
1933年	南京金陵女子文理学院	音乐系	
1934年	山东省立剧院	音乐系	

## (二) 钢琴教材

早期学堂乐歌兴起后，沈心工、李叔同、曾志忞、高寿田、冯亚雄等这时期主要的音乐教育家从日本带回了各种音乐教科书以及拜厄与车尔尼的初级钢琴练习曲集、《哈农练指法》和《小奏鸣曲集》等钢琴初级教学主要教本，为后来的钢琴专业教学提供了基础。

五十年代初开始，出现了中国化的钢琴教材《五声调式钢琴练习曲》、《民歌钢琴小曲五十首》（黎英海编写）、《中国钢琴曲选》、《成年人钢琴教程》。直到六十年代，文化部拟订了高等音乐院校钢琴教学参考曲目，组织专家编成

了《高等音乐院校钢琴教学曲选》五集：《中国作品集》、《东欧作品集》、《西欧作品集》、《俄罗斯、苏联作品集》及《拉丁美洲国家作品集》。此外，还单独出版了第一册《高等音乐院校钢琴教学练习曲选》、《勃拉姆斯五十一首钢琴练习》。中国钢琴教学的曲目和教材都得到了丰富。从英、美、法等国回来的留学生，带回大量欧美音乐学院教材。同时苏联专家向中国介绍了整套的苏联教材体系，带来了苏联钢琴学派的先进教学、演奏理念。

改革开放以后，对外文化交流为中国钢琴艺术引进了大量西方钢琴艺术曲谱、教材的优秀版本和理论资料。引进了西方钢琴史上多位重要钢琴家、作曲家如巴赫、海顿、贝多芬、舒伯特、舒曼、肖邦、李斯特、德彪西、拉威尔、拉赫玛尼诺夫、普罗柯菲耶夫、斯克里亚宾等的作品集，以及一批现代钢琴作品集，从巴洛克时代到20世纪各种的钢琴名曲集、协奏曲集几乎尽数被引进。其中还有一大批从幼儿教材系列到初级、中级直至高级的各档次钢琴训练教材。

九十年代，中国钢琴教育家编写了《儿童钢琴手指联系》、《幼儿钢琴教程》（李斐岚、董刚锐编）、《中国儿童钢琴教程》（应诗真编）、《幼儿钢琴启蒙教程》（谢耿编）等中国化钢琴教程；《中国作曲家钢琴作品系列》丛书出版。中央音乐学院钢琴系编《中国钢琴作品选1-4》。

## 二、中国钢琴学派教育的现状及特点

全面的中国钢琴学派的教育包括专业钢琴教育、师范钢琴教育和普及钢琴教育。专业钢琴教育在专门的院校进行，围绕着钢琴演奏的教学，辅以音乐学各科理论教学，对于钢琴音乐理论知识的教学伴随着演奏教学进行。师范院校音乐专业的钢琴课是一门基础课，以实用钢琴教学为主（一定的钢琴演奏能力、钢琴伴奏能力和钢琴弹唱能力的培养），普及教育在中国现阶段是由群众自发的艺术追求形成的，并由各类业余钢琴考级水平测试对其进行规范。

在中国钢琴学派萌芽期的演奏教学中，各个钢琴教师具体的教学观念和教学法，彼此差别都很大。比如周广仁先生提出在专业钢琴人才的培养中“要狠抓三个环节：基础、能力、修养”，<sup>[1]</sup>并且在教学中非常重视心理学的应用；<sup>[2]</sup>李翠贞先生在教学方面则具有严谨、细腻的特点；<sup>[3]</sup>朱工一先生强调培养学生

艺术创造的想象力，重视戏剧表演理论对钢琴演奏的影响，善于运用引导式的教学方法；<sup>[4]</sup>林尔耀先生重视对学生独立学习和思考能力的培养；<sup>[5]</sup>廖乃雄先生提出钢琴教学要重视理论学习和研究、能够认识到教学与演奏中个性因素的影响并且因材施教；<sup>[6]</sup>方仁慧先生提出启发式教学法；<sup>[7]</sup>朱雅芬先生认为“培养（钢琴演奏）人才要有长远的眼光”；<sup>[8]</sup>顾子珏先生提出了音乐表现与技术问题，强调用音乐艺术的美来引导钢琴家的演奏。<sup>[9]</sup>……但是从总体上讲，教学中重视技巧的训练，歌唱性的培养，对音乐风格的把握以及因材施教的教学法是比较普遍的。

教师除了运用科学的教学方法进行教学之外，还广泛采用民歌、戏曲、民族器乐曲改编的和作曲家们创作的那些富于民族精神和民族色彩的优秀钢琴作品作为教材，培养学生对中国民族民间音乐的认识、教授学派的独特演奏技法。这些作品，从内容到形式上都涵盖和体现了中国民族音乐精华。如《梅花三弄》中的古琴音乐内涵，《夕阳箫鼓》中的中国音乐思维发展，《平湖秋月》体现的中国艺术中的虚实意境，从技巧上，需要运用民族特色的奏法，进行民族音色联想和作品风格的塑造。中国钢琴作品在教学中发挥了重要的教材作用。

对比他国的钢琴音乐教育，教育机构和教本的运用都有各国的特点，德国钢琴教育“尊重学生的音乐自主性，要扩大个性的心理很强，重视旋律的歌唱，以及弹出优美的音色”<sup>[10]</sup>但是过分轻视演奏的正确规律；法国的钢琴教育强调和声与对位法课的学习，许多钢琴家都出版过优秀的钢琴曲作品，强调对演奏中“精致”和“限制”<sup>[11]</sup>观念的培养；匈牙利的钢琴教育在教学法上采用结合“视觉、听觉、技巧”的混合式指导法<sup>[12]</sup>；苏俄的钢琴教育规定初步阶段课程指导规定其重点为“音乐性的涵养”，重视“综合式技巧”<sup>[13]</sup>训练；美国的钢琴教育略显随意，但专业教育因各国人才的积聚水平颇高，其钢琴教育中最重要的是演奏。

中国的钢琴教育从教育机构、教学方法、教材三方面与别国存在着差异，这几个方面的现状指出了中国钢琴学派萌芽的发展方向，同时提出了对中国钢琴教育发展的要求。

从早期开始至 70 年代，中国钢琴教学都是西式化的。西方教学理论在我国取得了实质性的收获，中国钢琴学派的教学基本上集中了法、德、美、俄等钢琴学派所长。

但是中国钢琴学派的创作和演奏的民族风格以都给教学带来了新的课题。一个强大的钢琴演奏学派，总是在自己学派创作的大量中国化钢琴杰作的养育下成长起来的，也是在自己学派编写的中国化教材才培养下成长起来的。比如我国钢琴家赵晓生、黄安伦、崔世光等是中国学派中优秀的演奏家和作曲家；又如在俄罗斯钢琴学派中，凡是公认的俄罗斯大钢琴艺术家，都是在优秀的俄罗斯钢琴音乐的熏陶中成长起来的，每人都各有自己演奏民族乐派钢琴作品的权威曲目；俄国有很多作曲家专门为儿童编写中国化的艺术曲教材，如：柴柯夫斯基、卡巴列夫斯基、格季克、格列恰尼诺夫、玛卡普尔、格涅辛娜等。

由于没有系统性、科学性地出版、应用中国钢琴教程，中国钢琴学派萌芽期的教学活动也处于不完善阶段。

教育学认为：教育是一种社会现象，教育学所揭示的规律属于社会规律，具有历史性和地域性。这为教育学的国别特色提供了科学的依据。<sup>[14]</sup>中国钢琴学派萌芽期的教育与中国钢琴学派的发展与繁荣紧密相连。在中国钢琴界诸多钢琴教育家正在为演奏中的学派风格的成熟不懈努力。

---

## 注 释

- [1] 周广仁.基础、能力、修养. 见: 童道锦、孙明珠编选. 钢琴教学与演奏艺术. 北京: 人民音乐出版社, 2003: 6.
- [2] 周广仁.和青年教师的一次谈话. 见: 童道锦、孙明珠编选. 钢琴教学与演奏艺术. 北京: 人民音乐出版社, 2003: 10.
- [3] 巢志珏. 李翠贞的钢琴教学. 见童道锦、孙明珠编选. 钢琴教学与演奏艺术. 北京: 人民音乐出版社, 2003: 38.
- [4] 潘一飞、杨峻. 谈朱工一的钢琴教学思想. 见: 童道锦、孙明珠编选. 钢琴教学与演奏艺术. 北京: 人民音乐出版社, 2003: 40.
- [5] 林尔耀.关于增强学生独立学习能力的几点探索. 见:童道锦、孙明珠编选. 钢琴教学与演奏艺术.北京: 人民音乐出版社, 2003:72.
- [6] 廖乃雄. 试论钢琴教学的几个基本环节. 见: 童道锦、孙明珠编选. 钢琴教学与演奏艺术. 北京: 人民音乐出版社, 2003: 116.
- [7] 方仁慧. 钢琴教学的几个要素. 见: 童道锦、孙明珠编选. 钢琴教学与演奏艺术. 北京: 人民音乐出版社, 2003: 165.
- [8] 朱雅芬. 对培养人才方面的几点看法. 见: 童道锦、孙明珠编选. 钢琴教学与演奏艺术. 北京: 人民音乐出版社, 2003: 176.
- [9] 顾子珏. 钢琴教学随笔. 见: 童道锦、孙明珠编选. 钢琴教学与演奏艺术. 北京: 人民音乐出版社, 2003: 199.
- [10] 日本 114 钢琴家编撰. 世界钢琴教育与钢琴教本. 台北: 全音乐谱出版有限公司, 邵义强译. 1985: 22.
- [11] 同[10]: 33.
- [12] 同[10]: 55.
- [13] 同[10]: 60.
- [14] 梁廉玉. “有中国特色的教育学”辨析. 见: 中国教育学刊. 1995, 1: 17.

## 第四章 中国钢琴学派萌芽期的创作

### 一、钢琴作品中国化思想探源

中国钢琴学派的萌芽体现在钢琴音乐创作方面就是作曲家对钢琴作品音乐风格中国化的探索和实践活动。音乐风格，指音乐艺术本身，即创作、表演（演奏、演唱、指挥等）中所体现出的风韵、格调。中国钢琴音乐创作中的音乐风格中国化思想是中国钢琴学派的核心问题，因为一个强大的钢琴学派，总是在自己民族乐派创作的大量钢琴杰作的滋养下成长起来的。这里音乐风格的中国化是以我为主、文化间平等互融的“中国化”，是一种开放性的中国化思想。如何解释呢？就是在创作中具有开放性的中国化思想，不仅仅从民族调式、调性、和声方面进行探索，使作品在音乐形式（旋律、节奏、音调、结构……）方面具有中国化的音乐形态，甚至在音乐创作多元化的今天，通过个性化创作的手法也能使作品传递出来的创作构思、艺术思想、意境方面充分的体现中国文化传统的艺术哲学思想。这不是一种狭隘的民族主义，而是要在钢琴音乐这个领域，让中国文明——最古老的、与欧洲没有实际的借鉴或影响关系下独自发展时间最长的文明中的特殊的艺术精神，为世界钢琴音乐文化带来新的发展空间。

在世界音乐文化向多元化发展的今天，中国的作曲家不能仅仅进行纯“欧式”思维的创作。中国化思想才是中国钢琴学派存在、发展、活动的根源，才是中国作曲家发挥创造力和艺术才能的根基。

中国化的深层的思想根源究竟是什么？是什么样的力量促使中国音乐家追求“中国化”？为什么自西方音乐传入中国开始，就有了“国乐”思想的提出？这些问题的答案才是学派活动的原动力。

钢琴音乐发展史上，欧洲的钢琴音乐家们似乎不存在中国化的问题，巴赫、海顿、莫扎特、贝多芬……他们创作的音乐风格具有强烈的个性，较少突出其民族的音乐特色。这里面有着历史和地理方面的原因。欧洲各国交通便利，皇室联姻，在各个作曲家的创作中欧洲（除了当时交通不便的北欧、东欧的一些国家）各国的民族风格已然被淡化。但实际上，他们的创作风格相对于后来的俄罗斯、中国学派来说，是属于欧洲化的。

每个民族、时代、社会的艺术，总是深深植根于这个民族、时代社会的哲学基础之中，二者之间有着紧密的联系。中国民族音乐是中华民族文化整体中

一个不可或缺的组成部分。它的生成受到各民族所处的自然生态环境及其由此而形成的主要生产方式、生活习俗以及语言、宗教等诸多因素的综合影响，反映了中华民族的审美标准、人生观念以及思维方式等。钢琴音乐文化在中国发展的过程中，同样受到中国传统哲学美学思想的影响。中国文明是最古老的文明之一，是在与欧洲没有实际的借鉴或影响关系下独自发展时间最长的文明。中国古典的音乐审美习惯“在艺术精神、艺术美学、音乐形式和感知特点上，始终保持着在浓厚哲学、心理学背景上的非具象深层无意识知觉，保持着极为自由的、深度的内心空间和时间”。<sup>[1]</sup>中国音乐有着高度发达的律学，但在音乐的旋律特点以及时间、结构、音腔、记谱传统上却有着与西方音乐大异其趣的自由，这源于中国艺术心理强烈的排斥具象的倾向。西方音乐的具象化是理性主义的结果，中国音乐的非具象化特色则表明其倾向感性的特点，这样在“表层知觉和深层知觉之间保存着一种动态张力，在艺术上体现为有控制的自由、具象与非具象之间的灵活关系。”<sup>[2]</sup>然而，钢琴是满足西方音乐审美特点的典型乐器（88个规范的按照12音体系排列的琴键），钢琴音乐作为西方古典音乐典型，要被中国古典音乐审美习惯所接纳，从中国人的审美心理来说，必然有令其中国化的心理要求。

这样的心理要求是产生钢琴音乐中国化思想的原始动力。例如，在中国音乐史上，扬琴、琵琶、胡琴都曾曾是外来乐器，经过几百年的历程，已经成了能够表达中国人思想感情、民族文化及展现民族精神风貌的民族乐器的一部分。

其次，中国化思想与振兴中华的民族情绪有关。在殖民主义时代结束之后，世界文化方面，呈现多元化的局面，音乐文化领域也结束了欧洲中心论，各民族开始互相站在自己音乐体系的文化价值、历史观的立场，审视它族的音乐文化。中国作为经济快速发展的发展中国家，早已摆脱了西乐初入中国时的落后面貌，文艺迅速繁荣。在音乐方面开始把艺术视线越来越多地投注到民族音乐方面，同时开始从全新的角度审视本民族音乐以及民族音乐与世界音乐之间的关系。在渐渐脱离了音乐文化的欧洲中心论以后，保持自我的、文化间平等互融的“中国化”思想更加明确了。

最后，音乐创作的本质是作曲家用音响审美地表达自身和他人的内心。在中国传统音乐文化的土壤中成长的音乐作曲家群体，对中华文明的热爱、个人对

音乐的民族传统审美观是钢琴音乐创作中国化的个人心理因素。

如作曲家汪立三曾说：“我是拥护‘拿来主义’的，我赞成鲁迅先生说的‘吃螃蟹’的精神。比如像十二音体系这个螃蟹就未尝不可以吃吃。艺术中本无万能的技法，也无绝对禁用的技法，一切取决于得当与否。各种技法都具有不同的特点。但作为一个中国作曲家，我感到借鉴外国的东西不是为了寄人篱下当某派的附庸，而是为了多点本事，最终还是贵在以自家面目自立于世。”<sup>[3]</sup>

又如作曲家丁善德曾说：“对任何其它民族和时代所创造的有表现力的手段都应该批判借鉴，去芜存菁，为我所用。人们所要求的是：积极健康的思想内容与尽可能完美的形式的统一。中国化的概念和范围应该是宽广的，一部作品是否中国化，主要是内容而不是形式。中国化不在作品用了多少民族传统表现手法，也不在是否用民族乐器演奏；而在它于它是否深刻而真切地表达中国人民的精神风貌和思想感情，是否具有中国气派和中国风格。”<sup>[4]</sup>

基于以上，中国钢琴学派的萌芽在中国化思想的凝聚力下，早已开始了自己在音乐创作方面的发展。中国钢琴学派的中国化思想首先就体现在钢琴音乐创作方面。

中国钢琴学派的创作是一个动态发展的过程。近百年来，中国钢琴音乐的创作从大致经历了三个阶段。

## 二、中国钢琴音乐创作活动及各个时期的创作特色

钢琴是律制不同于中国民族乐器律制的西洋乐器，中国钢琴音乐由于在钢琴上演奏，不同于中国原有传统音乐。在中国音乐文化自己独特风格和体系的艺术传统下，中国钢琴音乐的创作显示着两种文明交融带来的文化内部的斗争、冲突、调和、融合。按照中国传统文化中的的和谐、中庸美学观，作曲家在冲突中摸索着使二者平衡的方法和形式。

中国钢琴音乐的创作始于赵元任创作的钢琴曲《和平进行曲》和萧友梅创作的钢琴曲《哀悼引》（见谱例2），但其实际社会影响力很小。1928年，赵元任的《新诗歌集》出版，受舒伯特艺术歌曲的影响，赵元任在这些歌曲的创作中不仅以优美动听的曲调恰如其分地表达歌词所要求的思想感情，并十分重视通过具有不同性格的钢琴伴奏织体，而且在伴奏织体的创作中大胆地将西方的

多声技法（主要指和声和对位）加以中国化，使之与中国式的歌调相结合。这是中国作曲家大胆地、有意识地对中西方两种音乐文化的交汇融合进行的较之以往更深的认真试探，在当时我国音乐界中是比较突出、具有开拓性意义的。可以说，伴随着中国钢琴音乐的创作之始，中西结合的思想一直是其核心的美学精髓。赵元任的努力为中国钢琴音乐的创作提供了最早的有益经验。

### 谱例 2: 《哀悼引》



早期中国钢琴音乐发展过程中，创作数量少，质量不高。以赵元任的钢琴曲《偶成》、萧友梅的《新霓裳羽衣舞》影响较大。这在中国钢琴音乐创作史上基本是属于一个对西方钢琴音乐的创作初级模仿期。

三、四十年代，随着专业音乐教育的提高，钢琴等器乐演奏人才不断增加，演奏技术也不断有所提高。这对于中国现代器乐创作的发展提供了重要的条件。1934年著名俄裔音乐家齐尔品到上海，通过国立音专公开“征求具有中国风味的钢琴作品评奖”，推动了一些青年音乐家应征创作了一批新的钢琴作品。其中获奖的有：贺绿汀的《牧童短笛》、《摇篮曲》、俞便民的《c小调变奏曲》、老志诚的《牧童之乐》、陈田鹤的《序曲》、江定仙的《摇篮曲》等。这些作品突出表现了中国传统艺术的重视线条的审美情趣，使作品的音乐充满了东方式的田园诗情。这段时间的钢琴曲创作还有刘雪庵的钢琴套曲《中国组曲》、贺绿汀写的钢琴曲《晚会》、江文也写的《五首小品》、《三舞曲》、《十六

首断想》、《北京万华集》、《小奏鸣曲》、《第三奏鸣曲“江南风光”》、《钢琴叙事诗“浔阳夜月”》、《第四奏鸣曲“狂欢日”》、《钢琴奏鸣曲“典乐”》等；丁善德写的《春之旅》、《中国民歌主题变奏曲》、《序曲三首》等组曲；瞿维写的《花鼓》。

这个时期创作的共同特点是以中国民间戏曲和民族器乐及民歌的节奏、音调、奏法等音乐特点为基础，大胆运用西方现代多声技巧创作技法，并对民族和声进行了探索，如以五声音阶为基础的四、五度叠置的和声进行及连续小二度附加音进行等的运用。

从五十至六十年代末，钢琴曲的创作大多数是取材于民间音乐的标题性的小品组曲或主题变奏曲。代表作有：马思聪的《舞曲三首》，丁善德的儿童组曲《快乐的节日》、《新疆舞曲第一、二号》，江文也的《乡土节令十二首》、《渔夫舷歌》，陈培勋的《思春》、《“双飞蝴蝶”主题变奏曲》，江定仙的《变奏曲》、《舞曲》，桑桐的《内蒙古民歌主题小曲七首》、《随想曲》，朱工一的《序曲》，罗忠镕的《第二小奏鸣曲》、《五首二声部前奏曲与赋格曲》，汪立三的《蓝花花》、《小奏鸣曲》，蒋祖馨的组曲《庙会》，黄虎威的组曲《巴蜀之画》，朱践耳的《序曲二首》、《主题与变奏》，吴祖强、杜鸣心的《舞剧“鱼美人”选曲》，刘庄的《钢琴变奏曲》，廖胜京的《火把节之夜》，章纯的《花灯舞》、孙以强的《谷粒飞舞》、储望华的《解放区的天》、《翻身的日子》，殷承宗《快乐的啰嗦》等等。这些作品大部分都具有旋律流畅突出、和声简明清晰、民族色彩鲜明的特点。

七十年代后，少数作曲家开始吸收借鉴我国传统民族器乐的特殊音调和语言进行钢琴曲的创作，取得了可喜的新进展，“钢琴改编曲”成为钢琴曲创作的主要形式。代表性的作品有王建中的《百鸟朝凤》、刘庄的《三六》、黎英海《夕阳箫鼓》、郭志鸿的《战台风》、储望华《二泉映月》、陈培勋的《平湖秋月》等。这些作品非常巧妙地运用了钢琴的语言来表现非常具有中国特色的传统意韵和民族精神。还有以民歌旋律为素材改编的王键中的《山丹丹花开红艳艳》、《绣金匾》、《翻身道情》、《浏阳河》，储望华的《南海小哨兵》、《红星闪闪放光彩》，周广仁《台湾同胞我的骨肉兄弟》、《陕北民歌主题变奏曲》等。在这个时期最有影响最成功的当属钢琴协奏曲《黄河》。这些创作对和声的中国化有较多新的

摸索，对民族音乐的钢琴化手法比早期更为丰富。

七十年代末以来，钢琴创作风格出现了多元化特征，汪立三创作了组曲《东山魁夷画意》、《李贺诗两首——“梦天”“秦王饮酒”》等和前奏曲与赋格曲集《他山集》，权吉浩《长短的组合》、刘敦南钢琴协奏曲《山林》、杜鸣心《春之采》、陈怡《多耶》、陈铭志《三首序曲与赋格》、赵晓声《太极》，这些作品有的偏重西方现代的作曲技法，将民族调式融化渗透到传统的功能和声之中，有的强调调式体系的半音化，以多调式调性为基础，在十二音中保留其特征。

如果说自十九世纪末二十世纪初开始至二十世纪七十年代，中国钢琴音乐的创作是属于模仿阶段的“五声音阶浪漫主义”<sup>[5]</sup>特征的创作，那么，自七十年代末期开始，作曲家的中国钢琴音乐创作在前几阶段探索的基础上开始进行以传统哲学、美学观为出发点的，从思想深度上更能体现中国传统艺术哲学的个性创作。也就是说，中国钢琴音乐创作不仅从音乐形态、语言等表面形式上追求中国化，而且开始从作品的内涵、艺术思想等内在方面展示中国古老的传统文化。

可以说大半个世纪以来，钢琴曲创作从初期的“民族音调加调式和声”的创作手法到中期的民族乐曲的改编创作走上了独立创作的发展历程，逐渐形成了中国钢琴学派的立足传统音乐融合西方因素的创作特征。

### 三、中国钢琴作品音乐形态中国化的分析

中国哲学、美学对音乐的巨大影响，体现在历代艺术理论之中，形成了意境、意象、元气、虚实、理趣、风骨、神韵、况味等许多中国艺术特有的范畴和命题，直接对音乐创作和欣赏产生重要的影响。中国美学的三大主流：儒、道、禅宗以各自不同的哲学思想影响着中国音乐，互相对立又互相补充，使得这种影响更加错综复杂。<sup>[6]</sup>

在这种影响下，中国的传统音乐与西方音乐大异其趣。

1. 音乐进行中不同的时间尺度。中国音乐倾向于非均分律动，西方音乐倾向于均分律动。中国传统音乐节奏节拍的灵活，随意性大。欧洲音乐有相对严格的节奏、节拍、时值规定。

2. 微观的单个音特点不同。首先具有不同的“音过程”倾向。中国音乐的音过程，主要的、最有文化特色的，是某个音自身的滑动连续变化，充分表演着模糊而又动人的音感觉。欧洲音乐也有颤音和滑音，但是在观念上，欧洲传统音乐强调的乃是音乐成份的稳定进行，是有意识地要把“带腔”这种特点控制在最小限度之内。其次，由于乐器的物理属性不同，中国音乐的民族乐器，有着与西方乐器不同的音色，这些乐器多数能体现特殊“音过程”特点。而且中国音乐中的戏曲音乐的唱腔无一不具有“带腔”的特点。
3. 音响上不同的色彩。首先调式、调性不同。其次，声部思维相异。中国音乐重旋律的横向发展，就连乐曲的结构也通过旋律的发展获得，支声复调、模仿复调都依附于旋律的发展。西方音乐重音乐纵向“立体”的和声音响色彩，其复调手法都无法摆脱纵向和声的制约。
4. 宏观的乐曲结构不同。中国音乐通过旋律型——“定型化片断”（岸边成雄指出的：“旋律要受旋律型的约束这一点，是东方的一个共同特征。”他称这种旋律型为“定型化片断”<sup>[7]</sup>）的变奏、展衍、联缀等手法构成乐曲的套路，许多曲子之间都互有联系，有所谓曲牌联缀体和曲牌变化体，变化无穷。西方音乐基本上每个乐曲都符合一个的曲式结构，都是一个独立的个体。

以上这些特点同样影响了中国钢琴音乐作品的创作，影响到了中国钢琴音乐作品的音乐形态。音乐形态是指音乐基本要素（音高、音强、音色、时间）结合在一起构成的音乐的基本组织形式，包括：节奏、节拍、旋律、和声、复调、调式与调性、曲式。<sup>[8]</sup>（由于钢琴为独奏乐器，所以这里的作品音乐形态里不包括配器。）

### （一）时间特点

中国钢琴作品受中国传统音乐节奏节拍的影响，也具有最大限度的灵活性、随意性特点。中国乐理中衡量节奏的时值单位是“拍”，明代时将一拍定为四节，称“拍”、“节”为“板”、“眼”。在有板有眼的板式中，“拍”值可以改变，在散板中的“拍”可无定值。也就是说一方面板眼作为衡量乐音长度的量器，是

有定值的，但它们所代表拍值又可以根据音乐表达的需要而变化，同时也产生了散板，定中有不定，不定中又有定。

“拍”在中国音乐中有强、弱的区别，但“板”不一定是强拍，“眼”也不一定是弱拍，强弱拍常为了乐曲的风格和表达的需要而易位，由于强中有弱、弱中又有强，轻重拍未必循环出现。在这里有必要对中国传统音乐中的“板”、“眼”作一番解释：“魏晋时，曾以乐曲中的一段为一拍，如《胡笳十八拍》；唐代改“段拍”为“句拍”，以诗中一句为一拍；宋元则以诗、词、曲中的一韵为一拍，叫“均拍”。因为一段、一句或一韵的时值有长有短，所以在明代以前，“拍”是没有定值的。到了明代将一拍定为四节，拍便有了定值。同时“拍”用檀板演奏，故称“板”，而“节”用板鼓演奏，改成“眼”。因此，“拍节”就是“板眼”。在有板有眼的各种板式中，板、眼基本上是等值的、相对不变的一种尺度，而长短不同的乐音、噪音及休止结合形成的节奏作为“被量之物”是非等值的、极为活跃和多变的。“拍值”同样也是可以改变的。拍值变长，叫“撒”，拍值变短，称“催”还有散板是无板无眼的，但无板无眼不等于没有拍，散板中的拍可无定值，相临之两拍可以不等长，便形成了非均分的律动形式。”<sup>[9]</sup>

因此，在中国钢琴音乐的创作中出现了比欧洲钢琴音乐作品中更多的自由节奏及不曾有过的散板。

这种情况在根据中国古曲及传统乐曲改编的钢琴曲中很常见。比如储望华改编的《二泉映月》、王建中改编的《白鸟朝凤》中频繁的速度变化（见谱例3），以及在黎英海改编的《夕阳箫鼓》、刘庄改编的《三六》、谢耿改编的《霓裳羽衣曲》、王建中改编《山丹丹花开红艳艳》等改编曲中标记着“サ”散板记号的大段无小节线记号的段落（见谱例4）。

### 谱例3：《百鸟朝凤》

Tempo rubato (meno mosso)

谱例 4: 《夕阳箫鼓》

例 5

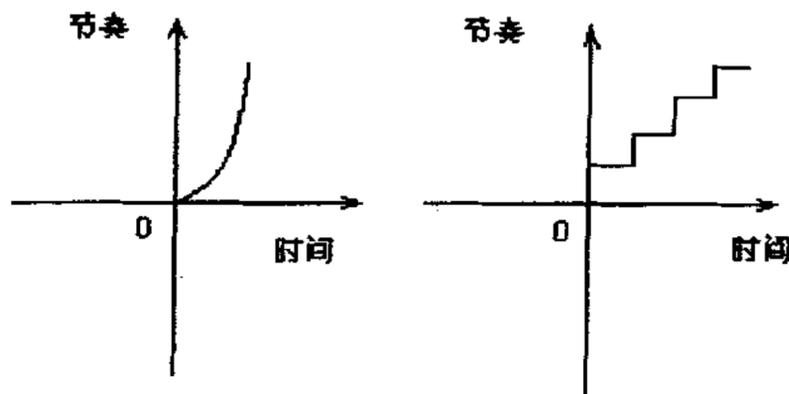
创作的作品中也常用这一类手法。节奏灵动自如的例子很多，比如：朱践耳的《序曲——第一号》，该曲几乎隔一个小节都有渐慢 rit. 记号，然后在下一小节还原速 a tempo；又如陈怡的《多耶》，充满大段无小节段落，并频繁标注

速度变化，速度变化幅度在每分钟 50 拍至 120 拍之间；以及黄虎威的《嘉陵江幻想曲》也充满自由节奏；还有很多以 rubato 记号开头的乐段作引子的乐曲，比如陆培的《山歌与铜鼓乐》、蒋祖馨的《第一钢琴奏鸣曲——第三乐章》、左焕舛的《随想曲》、邹向平的《即兴曲——侗乡鼓楼》等。

蒋祖馨的《第一钢琴奏鸣曲——第三乐章》以幻想曲风格的自由曲体写成，曲中充满着作者对节拍、节奏、力度、速度等多种变异技法的出色运用，其结构列表如下。<sup>[10]</sup>

段落顺序：	一	二	三	四	五	六	七	八
情绪属性：	A	B	A	B	A	B	A	B
小节顺序：	1—9	10	11—14	15—23	24—31	32—40	41—60	61—104
基本速度：	$\text{♩} = 63$	$\text{♩} = 116$	$\text{♩} = 63$	$\text{♩} = 120$	$\text{♩} = 63$	$\text{♩} = 126$	$\text{♩} = 76$	$\text{♩} = 92$
拍子记号：	无	无	无	无	无	4/4	无	8/6

要注意的是这些自由节奏是建立在传统音乐“催”与“撒”的概念上，节奏变化过程是平滑的，直观地说是一个“抛物线”过程。西方建立在均分节奏概念上的 rit. 或 rall. 以及 accel. 其节奏变化过程则是按档变化的，直观地说是一个“阶梯线”过程。在演奏方面也是个把握风格的重点。



中国音乐变化节奏图

西方音乐变化节奏图

中国音乐在节拍方面，由于强弱拍常为了乐曲的风格和表达的需要而易位，体现在中国钢琴音乐中，便出现了较西方钢琴音乐更多的变化拍子。

比如：王建中的《诙谐曲》，除了有自由的节奏之外，其拍号频繁地出现 2/4—2/2—2/3—4/6—4/3—2/2—8/9 的变化。权吉浩的《“长短”的组合》(4/4—4/5—4/3—4/2)、汪立三《钢琴组曲——湖》(8/7—8/5—4/6—4/3—4/4—)、莫凡的《西山影集——柳浪闻莺》(4/5—4/6—4/11—4/3—4/5) 等等。

在中国钢琴音乐中出现的中国传统的民间音乐节奏型也体现了这一特点。这些节奏型在规范的记谱中蕴涵了富有中国民族特色的节拍变化。

比如：瞿维的《花鼓》、陈培勋的《双飞蝴蝶》、左焕坤的《随想曲》、赵晓生《太极》(见谱例 5)。<sup>[11]</sup>

#### 谱例 5：《太极》中模仿云南少数民族的铙锣节奏



这些都是作曲家在规范的记谱体系中对中国音乐的自由节拍特点进行的巧妙记录。虽然近现代作曲家在中国钢琴作品中勉强将所有的音符都安排在乐谱的小节之中，但非速度计数和非节奏记谱的部分占有相当的比重。音乐大多根据内容和情绪的发展需要而展开，段落的布局常有传统曲体的影子，然而散体不散、零而不乱，使音乐形成一个张力空间，造成音乐时间意象的灵动自如。

#### (二) 声音特点

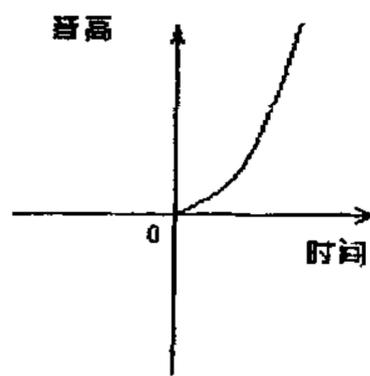
中国钢琴音乐作品的音特点主要具有对中国传统音乐的音色、音过程的模

仿性特点。从某种程度上来讲，钢琴音乐的发展过程就是模仿其他乐器音响的过程，在声音特点方面，最主要的是，中国的民族乐器是西方音乐以外的乐器，有着不同的音色和各种器乐的特殊奏法。赵晓生先生在《中国钢琴语境》一文中对中国钢琴音乐对中国器乐音色的模仿作了详尽的介绍。

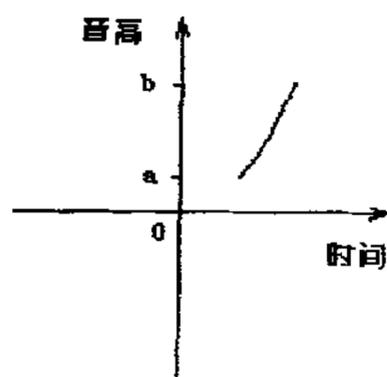
文章讲到自钢琴传入中国，中国民族乐器的音响也成为钢琴音乐模拟的对象。分吹管乐器、弦乐器、弹拨乐、打击乐四个类别介绍了对中国民族器乐音色和特殊奏法的模仿在中国钢琴音乐创作中的应用。赵晓生先生讲到了箫、笛、唢呐、笙、芦笙、板胡、二胡、筝、琵琶、月琴、扬琴、古琴、鼓、钹等各种乐器在奏法上的个性化特点，由此激发中国作曲家的创作灵感，通过音型、节奏对各种器乐特殊奏法的模仿，实现音色上的联想，达到了音色模仿的目的。

由于中国的民族乐器都是非常个性化的，各自都有非常特殊的演奏技法体现各自的音色特点，所以在这个领域，留给了中国钢琴音乐的创作者们一个非常丰富的音色宝库。

其中最具有文化特色的是中国钢琴音乐对滑音的模仿。中国音乐的音过程，主要的、最有文化特色的，是某个音自身滑动的连续变化，充分表演着模糊而又动人的音感觉。其实这一特点与中国音乐在节奏变化方面的特点是类似的。在有“摇声”的地方，乐音平滑地向或高或低的地方进行，甚至没有最高或最低点，在趋向于无穷的音高空间中止住……直观地说是一个趋于无穷的“抛物线”。如前所述，欧洲音乐也有颤音和滑音，但一方面是有意识地要把“带腔”这种特点控制在最小限度之内，其滑音只是无穷“抛物线”中的一段，开始于a点而止于b点。



中国音乐滑音过程图



西方音乐滑音过程图

在中国钢琴音乐作品中，为了要表现这种“钢琴键盘缝里的音”，作曲家们进行了创新和探索。用得最多的手段是模仿传统器乐的音色，造成滑音联想。

在中国弦乐器、弹拨乐器中存在大量的类似的音过程。在中国钢琴音乐创作中赵晓生的《太极》、黎英海的《夕阳箫鼓》、周文中的《杨柳叶子青》、储望华的《二泉映月》、《翻身的日子》（见谱例 6）和《箏箫吟》、王建中的《梅花三弄》（见谱例 7）和《百鸟朝凤》都有模仿此类特殊音过程的段落。

谱例 6: 《翻身的日子》



谱例 7: 《梅花三弄》



由上可以得到结论，在创作中对中国音乐特殊“音过程”的模仿有两种手法：一是通过倚音记谱和演奏，二是通过前后两个音的特殊处理，尽量抹去两音之间交替的“音头”造成滑音联想（靠前音符的保持可实现）。

中国钢琴作品在声音特点上正是通过与传统钢琴作品不同的音符组织形式，造成对作品的音质、音色关于中国民族音乐的联想。

### （三）音响特点

中国钢琴学派作品的音响特点主要是旋律、和声、复调的五声调式性及线形旋律思维性特点。总的来讲，旋律是中国音乐主要的音乐表现手段，是中国传统音乐内容的基本存在与陈述方式。和声在各地、各民族的多声部音乐中，包括和声音程、多音和音两种和声材料。和声音程的结构特点是：以五声式自然音程为主；以四、五度以内的密集式音程为主，其中以大二度和纯四、五度及小三度的运用尤为频繁；多音和音常有大二度与四五度的纵合使用、泛音性和音结构。和声的运动受调性逻辑控制。而支声复调、模仿复调在中国民族音乐中多以一种旋律的陪衬形式存在。在钢琴这一多声乐器上，中国的钢琴音乐作品将中国的民族调式、调性运用在钢琴作品中的旋律、和声、复调创作中，使钢琴音乐呈现出鲜明的中国风格。

一、旋律特点：中国钢琴音乐作品的创作，一方面继承了传统音乐旋律线条十分突出的特点，另一方面其旋律在旋法（多以大二度、小三度、纯四度与纯五度进行为主）方面有着浓郁的民族音乐韵味。中国钢琴作品旋律的调式调性特点可分为四类：

1. 不带偏音的纯粹五声调式的旋律。如贺绿汀的《牧童短笛》C宫G微调式；丁善德儿童组曲《跳绳》，G宫G宫调式；汪立三的《兰花花》，F宫D羽调式；王建中的《梅花三弄》，F宫F宫调式。出于变化对比，发展出新的需要，这些作品中有许多转调。
2. 带偏音的五声性的六声或七声调式的旋律。音乐材料以五声调式为基础，增加和声外音性质（经过音与辅助音等）的偏音，如清角、变宫、变徵及闰等等。此类作品主要有：王建中的《浏阳河》，A宫E微调式，偏音为升G；《彩云追月》，A宫A宫调式，偏音为升G；陈培勋的《平湖秋月》，降D宫降D宫调式，偏音为降G和C，该曲中虽然微音降A的分量较重，但从全曲和声与旋法来看，认为降D宫调式；储望华的《二泉映月》，E宫E宫调式，偏音为升A和升D。
3. 少数民族音乐风格的旋律。这类作品的音乐主题往往源自少数民族和边疆地区的民间音乐，音调的旋法与节奏较有特点——切分节奏、附点节奏及旋律线条的平稳进行与大跳的结合等，作品的音调均能从一定的民族或地区的音乐中找到其来源。如桑桐的《内蒙古民歌主题小曲七首》、《草原情

歌》，郭志鸿的《新疆舞曲》，廖胜京的《火把节之夜》等。

最后还有一种运用现代作曲技法创作的钢琴作品的旋律。伴随世界范围个性化现代作曲技术的兴盛与流行，中国作曲家们在十二音音乐、序列主义、多调性、多调式以及自创技法等多个领域进行了有意义的探索和实践，产生了一些有影响的作品。（罗忠镕的《钢琴曲三首》、陈铭志的《钢琴小曲八首》、陈怡的《多耶》、权吉浩的《长短的组合》、赵晓生的《太极》、彭志敏的《风景系列》）这些作品虽然在旋律的调式、调性方面不具有中国特色，但在时间与声音特点上都运用了民族的因素。

二、和声特点：作曲家们综合运用了传统的功能和声与民族的色彩和声，以中国民间戏曲和民族器乐及民歌的音乐特点为基础，大胆运用西方现代多声技巧创作技法，对民族和声创新进行了探索。中国民间多声部音乐中的和声特点结合六类和声方法（对传统的功能和声方法的延续与扩展；非传统功能的和声方法；纵合化的和声方法——旋律因素制约和弦结构的手法；复合功能的和声方法——复合和弦与多调性形态；十二音序列的运用及自由十二音和声），使中国钢琴作品的民族色彩丰富而浓郁。

王安国先生将当代中国音乐作品和声创新技法归纳为六个基本类型：

第一类 对传统的功能和声方法的延续与扩展（三度叠置和弦的连续平行进行；对传统和声材料的有限改造。如三度结构的“高叠”和弦、同级音的变化音与本位音同时存在于同一和弦中、在传统和弦中自由地使用“附加音”；用有别于传统的方式来表达调式中心与调关系：a、在为五声音调配置和声时，调式中心常伴随音调的变化而转移；b、在复杂的多声组合中，将调性中心音作为和弦根音或其他被强调的音，以保持结构的统一；c、将同音上方的大小三度结合在同一和弦内 d、使用五声曲调片段构成无直接功能联系的频繁转调；e、在对主和弦根音的支持上，用三全音和小二度关系来代替以纯四度、五度支持为主的传统概念）

第二类 非传统功能的和声方法（四、五度叠置和弦；这些和弦冲淡了功能和声，运用了琵琶和弦以及中国乐器“笙”的和音用法，使音乐具有民族韵味。二度叠置和弦；以四度、二度叠置为基础的各种附加音和弦；各式各样的偶成和弦）

第三类 纵合化的和声方法——旋律因素制约和弦结构的手法（根据旋律显示的和声内涵，将旋律的骨干音纵合为和弦；将旋律动机加以纵合处理，使之转化为和声；将主题旋律中的特性音程纵向组合为和声；将我国民间音乐中某些特性音阶、调式用做和弦结构的材料）。

第四类 线性逻辑的和声方法（倒影对称型；平行进行运动；反向线形运动；斜向线形运动；同向线形运动）。

第五类 复合功能的和声方法——复合和弦与多调性形态（由平行四、五度旋律或复调中的四、五度完全模仿构成的多调性；五声性调式的双重调性结合；远关系结合的双重调性）。

第六类 十二音序列的运用及自由十二音和声（十二音序列；自由的十二音和声）。

这些创新的和声技法以五声性调式为基础，是中国钢琴音乐作品的创作充满民族韵味和特色的最重要的一个方面。这些技法适应了我们民族将旋律线条视为音乐形象最集中、最本质体现的传统音乐审美心理，同时展示了出西方音乐未有的丰富多彩。

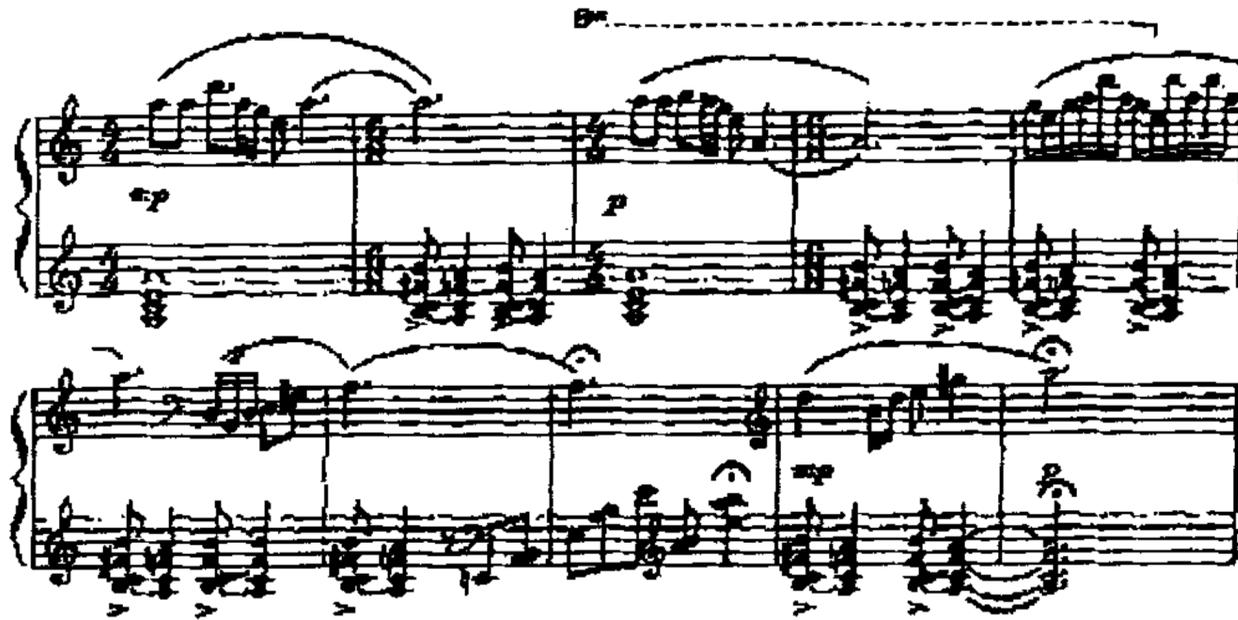
以上和声技法的运用有：

黎英海的《夕阳箫鼓》以二度四度叠置的和声为主辅以五度结合（见谱例8）。瞿维的《花鼓》、丁善德的《儿童组曲——节日舞》中的二度、五度和声，丁善德的《序曲三首》中创新的和声技法（见谱例9），王建中的《梅花三弄》、《百鸟朝凤》中平行四度与平行五度和声，谢耿的《霓裳羽衣曲》中的四度、三度和声，汪立三的《涛声》、《兄妹开荒》和朱践耳的《猜调》中的二度叠置和声，储望华的《二泉映月》、刘敦南《山林》、贺绿汀《牧童短笛》、杜鸣心《奋勇前进》、《快乐的女战士》等作品中的三度平行进行，陈培勋的《平湖秋月》、刘敦南的《山林》、桑桐的《内蒙古民歌主题小曲七首——悼歌》、贺绿汀的《摇篮曲》中纵合化多声手法的运用（见谱例10），储望华的《翻身的日子》、杜鸣心的《快乐的女战士》中复合和弦的运用，桑桐的《在那遥远的地方》中多调性的运用。

#### 谱例8: 《夕阳箫鼓》



谱例 9: 《序曲三首》



谱例 10: 《摇篮曲》



三、复调特点：在中国音乐十二律同均三宫多达一百八十调（关于中国音乐的调的数量理论界尚有争议，暂以黄翔鹏先生的一百八十调为准）<sup>[12]</sup>的基础

上，运用各种复调手法在中国钢琴音乐的创作中，将以七、八倍的数量丰富于巴赫的二十四调复调音乐，甚至由于调叠置对位使中国赋格曲（段）的调性趋于繁复，调性中心模糊或游移不定。（当然在纯粹的中国复调音乐创作中，复调的概念已经不仅仅止于“在不同的高度上演唱或演奏两条或多条不同旋律的音乐形式”这一概念。首先是旋律概念有了发展，旋律形态变异，将音质范围的音色、织体、响度纳入旋律线条的构成要素中；对位思维的拓延与发展，产生了不协和对位、多调叠置对位、立体对位、音色对位、节奏对位；微复调和宏复调概念产生……）<sup>[13]</sup>

以上复调手法的运用：汪立三《他山集》中的《书法与琴韵》、《山寨》、《民间玩具》的赋格部分，对比复调如贺绿汀《牧童短笛》，模仿复调有陈培勋《卖杂货》、贺绿汀的《小曲》（见谱例 11），支声复调如王建中《梅花三弄》，固定低音俞抒《红旗板车队》，刘雪庵《中国组曲——西楼怀远》为五声调式赋格。

#### 谱例 11：《小曲》



总而言之，在中国音乐十二律同均三宫多达一百八十调（关于中国音乐的调的数量理论界尚有争议，暂以黄翔鹏先生的一百八十调为准）的基础上，民族旋律、多种和声技法、复调技法的运用既展示了中国钢琴音乐异于西方传统

钢琴音乐的独特音响魅力,又为中国钢琴学派的创作提供了独特和广阔的天地,是中国钢琴学派丰富的传统音乐宝藏。

#### (四) 结构特点

中国钢琴学派作品的结构特点在不放弃运用西方传统曲式的同时,将传统曲式及乐曲发展方式运用到了其中。中国传统音乐结构是多种多样的,在显结构类型中有自由变奏体、循环体、联缀体、综合体等类型。还有隐结构类型即没有明显结构的结构,乐曲通过“散、慢、中、快、散”、“一波三折”、“起、平、落”、“起、承、转、合”或“点线串珠式”等方式将旋律的“定型化”片段进行展衍。中国钢琴作品中有大量运用:如陈培勋的《平湖秋月》、《卖杂货》,王建中的《山丹丹开花红艳艳》、《彩云追月》,储望华的《猜调》对原曲没有做大的变动的中国传统音乐变奏曲体,黎英海的《夕阳箫鼓》,运用自由变奏手法叠句式写成,为“散-慢-中-快-散”的综合体。赵晓生的《太极》结合奏鸣曲式与唐大曲结构,为“破-承-起-入-缓-庸-急-束”多段结构。王建中的《百鸟朝凤》、《梅花三弄》为多段体。《黄河》协奏曲在运用西方曲式的同时,在结构上根据内容需要都进行了融合中国传统音乐结构思维的更动。

实际上,在中国钢琴音乐创作中,作曲家们将中西乐曲结构的不同思维进行了融合,在使用西方曲式的情况下,也融进了许多中国传统乐曲结构的因素。

以上对中国钢琴作品音乐形态中国化的粗浅分析,由于笔者才学初浅,仅仅看到了冰山的一角。只是这已经能够说明在中国民族音乐这片丰腴的沃土上,中国钢琴学派的创作在钢琴音乐的世界中必将大放异彩。

创作出具有中国民族风格、体现中国民族的精神风貌的钢琴音乐,在钢琴音乐中体现出的中国传统哲学、美学气质,表达出中国传统的意境、意象、元气、虚实、理趣、风骨、神韵、况味等艺术范畴,是中国钢琴学派创作群体的思想传统,在这个自发的群体中,几代音乐家作出了同样的努力,形成了学派最初的规模。

在创作这个领域，在中国钢琴学派的萌芽阶段，由于发展时间较短，中国钢琴作品在浩瀚的世界钢琴文献中只是一小部分，仅有千余首作品正式出版，且缺乏大量具有深刻思想和具有高超技巧要求的作品。实现学派的发展和繁荣，还需要几代人的共同努力。

---

## 注 释

- [1] 罗艺峰. 中国音乐的意象美学论纲. 见: 交响: 西安音乐学院学报. 1995, 2:4-9.
- [2] 同[1].
- [3] 汪毓和. 汪立三——为中国钢琴音乐开拓新境界. 见: 人民音乐. 1996, 3:3.
- [4] 汪毓和. 丁善德——为中国音乐事业奉献终生. 见: 人民音乐. 1996, 1:2.
- [5] 刘靖之. 抄袭、模仿、移植——中国新音乐发展的三个阶段. 见: 南京艺术学院学报 (音乐及表演版). 2000, 3:7-10、4:6-9.
- [6] 彭吉象. 艺术概论. 北京: 北京大学出版社, 1994:88.
- [7] 同[1].
- [8] 王次照主编. 音乐美学. 北京: 高等教育出版社, 1994:27.
- [9] 杜亚雄. 中西乐理之比较. 见: 中央音乐学院学报. 1995, 3:13-18.
- [10] 卞萌. 驰骋长空的凝思浩想. 见: 中央音乐学院学报. 1999, 1:37.
- [11] 赵晓生. 中国钢琴语境. 见: 钢琴艺术. 2003, 11:35.
- [12] 黄翔鹏编著. 中国传统音乐一百八十调谱例集. 北京: 人民音乐出版社, 2003: II.
- [13] 徐孟东. 中国复调音乐形态新的发展与变异. 见: 音乐艺术-上海音乐学院学报, 1999, 3:48-57、4:41-47.

## 结 语

对中国钢琴音乐的研究、演奏、教学和创作，都不能只限于“技巧”本身，“技巧”只能解决表面的、形式上的问题，要促成学派萌芽的发展和成熟，实现中国钢琴音乐艺术的繁荣，最根本的还是整个学派中国文化底蕴的加强和发挥，在四个领域中积极探索和实践钢琴音乐的“中国化”，注重对从事钢琴事业的“人”的中国传统文化修养的提高。只有彻底将中国传统文化的精华融入钢琴音乐艺术，才能使中国钢琴学派真正屹立于世界钢琴乐坛，为世界钢琴音乐注入新鲜的血液。

中国钢琴学派的研究、演奏、教学和创作是紧密相连、密不可分的。创作是其灵魂，演奏是其表现，教学是其动力，理论研究为演奏、创作、教学进行指导。教学和理论研究的落后，会令学派的发展举步惟艰。没有本民族的作品，则无法超越钢琴艺术既有的成就，不可能形成学派的特色和风格，也不可能形成学派独特的演奏，也就失去了学派存在的根本。

虽然中国钢琴学派的四个方面涉及的学科范围庞大而复杂，在学派的萌芽阶段，各方面又尚未发展成熟。但通过以上论述，可见学派已初呈“小荷才露尖尖角的”状态，从其中华文明的根源与血脉里，已经让人看到了“青出于蓝而胜于蓝”的前景。

## 参考文献

### 一、专著：

- 人民音乐出版社编辑部编. 西洋音乐的风格与流派. 北京：人民音乐出版社，1990.
- 卞萌. 中国钢琴文化之形成与发展. 北京：华乐出版社，1996.
- [苏]Г·涅高兹著. 论钢琴表演艺术. 北京：人民音乐出版社，汪启章、吴佩华译.1963.1.
- 吴晓娜、王健. 钢琴音乐教程. 武汉：武汉测绘科技大学出版社，1999.
- 郑兴三著. 钢琴音乐文选. 厦门：厦门大学出版社，1999. 9.
- [匈]弗朗茨·李斯特. 李斯特音乐文选. 北京：人民音乐出版社，俞人豪译.1996.
- [美]Patricia Fallows-Hammond . 钢琴艺术三百年. 重庆：西南师范大学出版社,冯丹、姚纯青、张凯译.1998.
- 陶敏霞. 琴音缭绕—中国钢琴音乐作品教学与欣赏.西安：陕西人民出版社，2000.
- 付占文. 欧洲钢琴艺术史概论. 北京：首都师范大学出版社，1999.
- [美]Grout, D.J. , Palisca, C.V.. 西方音乐史. 北京：人民音乐出版社,1996.1.
- 张洪岛.欧洲音乐史. 北京：人民音乐出版社，1983.
- [英]斯坦利·萨迪、艾莉森·莱瑟姆. 剑桥插图音乐指南. 山东：山东书报出版社，孟宪福主译. 2002. 9
- 中央音乐学院论文编辑组. 民族音乐结构研究论文集. 北京：中央音乐学院学报社,1996.
- 李民雄. 传统民族器乐曲欣赏. 北京：人民音乐出版社，1983.
- 张肖虎.五声性调式及和声手法. 北京：人民音乐出版社，1987.
- 于润洋. 音乐美学史学论稿. 北京：人民音乐出版社.2000.
- 人民音乐出版社编. 民族音乐文集. 北京：人民音乐出版社，1988.
- 人民音乐出版社编辑部编. 和声的民族风格与现代技法. 北京：人民音乐出版社，1996.
- 鲍蕙荞. 鲍蕙荞倾听同行—中外钢琴家访谈录. 北京：中国文联出版社，2002.
- 傅敏. 傅雷家书. 上海：生活·读书·新知三联书店，1995.
- [美]雅克·巴尔赞. 从黎明到衰落—西方文化生活五百年.世界知识出版社，林华译. 2002.
- [俄]柴科夫斯基. 柴科夫斯基论音乐与音乐家. 人民音乐出版社，高士彦译. 1981.
- 修海林、罗小平. 音乐美学通论. 上海：上海音乐出版社，1999.
- 蔡仲德. 中国音乐美学史. 北京：人民音乐出版社，1995.
- 陈四海. 思无邪—中国文人音乐思想研究. 四川：东方出版社，2002.

宗白华. 艺境. 北京: 北京大学出版社, 1986.

张帆. 专业音乐教育学导论. 北京: 中国社会科学出版社, 1997.

## 二、论文

汪毓和. 在中西音乐文化交融下本世纪上半叶的中国新音乐. 见: 中央音乐学院学报. 1995, 2-4.

庄永华. 简论我国音乐的旋律及特征. 见: 星海音乐学院学报. 1996, 3.

樊祖荫. 简论我国音乐的旋律及特征. 见: 星海音乐学院学报. 2001, 6、7.

陈旭. 中国钢琴音乐的创作及其启示. 见: 音乐研究. 2001, 4.

邵红樱. 中国钢琴作品的创作历程. 见: 福建艺术. 2003, 3.

汪毓和. 20世纪华人音乐创作概述. 见: 音乐研究. 1995, 1、2、3.

王伟. 丁善德钢琴音乐探索与创新的轨迹. 见: 音乐研究. 2000, 3.

程征. 二十世纪上半叶中国钢琴音乐创作若干问题的研究. 见: 中国优秀博硕士学位论文全文数据库

魏廷格. 关于中国钢琴艺术的概念及其理论研究概述. 见: 钢琴艺术. 2001, 2.

巢志珏. 不断充实自己——走访王建中教授. 见: 钢琴艺术. 2000, 4.

张莉莉. 呼唤中国钢琴演奏之道. 见: 人民音乐. 2001, 3.

韩曼林. 浅谈中国钢琴作品及其在教学中的应用. 见: 中国音乐. 1997, 2.

汪毓和. 对建国50年来中国钢琴音乐发展的回顾与展望. 见: 钢琴艺术. 1999, 5.

王亮、吴焕贤. 从三件外来的民族乐器看我国音乐传统的发展. 见: 中国音乐. 1999, 3.

赵宋光、金湘、乔建中、谢嘉幸. “新世纪中华乐派”四人谈. 见: 人民音乐. 2003, 8.

田青. 禅与中国音乐(上、下). 见: 中国音乐学. 1998, 4、1999, 1.

李民雄. 传统民族器乐常见的套式结构类型. 见: 民族音乐结构研究论文集. 中央音乐学院出版社, 1986.

艾森特·杜克勒斯等七人合著. 音乐学(上、中、下). 见: 艺苑. 1996, 4、5、6. 方丛蕙译. 茅原校对.

管建华. 全球殖民时代与后殖民文化批评时代中西音乐文化交流的定位. 见: 中国音乐. 2002, 2.

徐传礼. 艺术流派研究 试论学派和流派的生态平衡(上、下). 见: 社科纵横. 1996, 7、8.

- 倪 妮. 音色联想与音乐风格. 见: 乐府新声.1996,3.
- 卞善艺. 一个尚待开发的教育新兴园地——有关钢琴普及教育的思考. 见: 钢琴艺术.1996,3.
- 扬曦凡. 音乐表演与音乐表演学. 见: 南京艺术学院学报. 2000, 3.
- 蒲 方. 加强表演, 推进中国钢琴音乐创作. 见: 南京艺术学院学报. 2000,1.
- 刘立滨. 表演观念谈(一、二 ). 见: 戏剧. 1996, 1、2.
- 李思颖. 时代、民族及个性因素对音乐表演的影响. 见: 星海音乐学院学报. 2000,6.
- 田光明. 音乐表演中的美学追求. 见: 中国音乐. 2002,4.
- r 格里戈里耶娃. 二十世纪音乐风格的理论问题. 见: 交响: 西安音乐学院学报. 1997,6.戴明瑜译.
- 颜 咏. 关于钢琴教育民族化的思考. 见: 青岛大学师范学院学报. 2002,4.
- 王安国. 我国当代音乐作品的和声创新问题. 见: 和声的民族风格与现代技法论文集.北京: 人民音乐出版社, 1996.

## 致 谢

谨以次文献给所有关心、爱护、支持我的师长、同学、亲人和朋友！

感谢我的导师韩万斋先生！论文的写作，先生对我因势利导，让我去发掘自己所长、自己所感；写作过程中，先生以独特的睿智总在山重水复的关键之处指点我到达柳暗花明的境地；行文中误用的标点，先生以其严谨治学的态度总会指出责令改之……先生以广博的知识、正直的人品、豁达的人生态度带给我一生受用的精神财富！

感谢我文学院的师长们！李天道先生、钟仕伦先生、秦彦士先生、皮朝纲先生、向宁先生……先生们让我领略到了文学、哲学、美学的魅力，在通往艺术的道路上，我拥有了感受艺术之美的敏锐的心；

感谢我的钢琴音乐教授林瑞芝、俞抒先生！在一次次关于音乐、书法、哲学、钢琴的谈话中，我每每折服于先生的智慧、渊博；两位先生教给我或宁静、或纯真、或童趣、或热情、或优美、或典雅……的音乐，教会我系统全面的钢琴教学知识；

感谢我的同学们！三年的相处，在生活上互相帮助、学习中相互激励，让我感受到了真诚的友爱；

感谢外语系的蒙雪芹老师！写作过程中给予我支持和帮助；

感谢我的亲人和朋友们！生活中对我的关心、照顾，精神上对我的支持，是我得以完成学业的坚强后盾。

再次鸣谢！

2004年5月于狮子山