

Y 931561

030288

Y931561-Y931580

# 上海师范大学

## 硕士学位论文

论文题目 **继承与创新**

——三首取材古琴音乐的钢琴改编曲研究

学 院 **音乐学院**

专 业 **音乐学**

研究方向 **钢琴演奏与教学**

研究生姓名 **王爱国**

指导教师 **李美格 副教授**

完成日期 **2006年4月**

## 中文摘要

二十世纪七十年代，中国钢琴创作领域产生了三首取材古琴音乐的钢琴改编曲，分别是黎英海创作的《阳关三叠》、王建中创作的《梅花三弄》、陈培勋创作的钢琴曲《流水》。

本文在绪论部分对本文的创作动机进行了论述；第一章对三首作品所使用的改编谱本进行了探究；第二章与第三章为本文的主体部分，从创作的角度，对三首钢琴作品的创作手法进行分析。第二章通过对作品的音色、和声、织体、结构的分析，试图探讨钢琴曲是以怎样的创作手法继承了古琴的音乐特色。第三章通过对作品的速度、节拍、力度以及和声、织体、踏板法的分析，研究三首作品以怎样的创作手法进行了创新，从而形成具有鲜明民族特色的钢琴作品；第四章从旋律线条、气韵与意境两个方面对三首作品的审美取向作了评述。

**关键词：**钢琴 改编曲 古琴 继承 创新 审美

## Abstract

During the 1970s, three Chinese Guqin-based piano transcriptions, which were Li Yinghai' s "Three Variations on the Yangguan Theme" , Wang Jianzhong' s "Three Variations on the Plum Blossom Theme" and Chen Peixun' s "Flowering Water" respectively, were produced in the area of the creation of Chinese piano music.

The introduction part discusses the motivation of the of the thesis ; the first chapter explores and analyzes the musical scores from which these three transcriptions were used; the second and third chapters, as the body of the thesis, analyze the creative approaches of each piano work, the chapter two tries to explore by which creative means the music features of Chinese Guqin were inherited in piano music when the timbre, harmony , pattern and structure are concerned, while the third chapter studies by which creative means the three works were innovated in order to form the piano masterpieces with clear-cut folk features in the way of analyzing the speed, time, strength, harmony, pattern and pedal; the fourth chapter makes an evaluation on the aesthetic orientation of each work from two aspects: melodic line, breath resonance and artistic conception.

Keywords: Piano, transcriptions, Guqin, inheritance, innovation, aesthetics

## 绪 论

中国的钢琴艺术产生于二十世纪初。1915年,《科学杂志》第一期发表了赵元任创作的钢琴小品《和平进行曲》,这首作品被认为是迄今为止留有资料的中国人自己创作出版的最早的钢琴曲。从那时起,中国钢琴创作在发展中不断从中国传统文化中汲取营养,对中国民族民间音乐保持着开放的态度,实现着中西音乐艺术的逐渐融合。二十世纪七十年代,中国钢琴创作领域产生了三首由古琴乐曲改编而来的钢琴作品,分别是黎英海于1978年创作的钢琴曲《阳关三叠》、王建中于1973年创作的钢琴曲《梅花三弄》、陈培勋于1976年创作的钢琴曲《流水》。

二十世纪七十年代,由于特殊的历史原因,改编曲成为当时中国钢琴创作中最为重要的创作形式。本文研究的这三首钢琴改编曲将钢琴与中华传统文化中最具代表性的乐器——古琴联系起来。古琴在中国历经数千年,就其历史的源远流长而论,古琴可说是中国古典音乐的经典性代表乐器,成为中国传统文化杰出的代表。而源于西方的钢琴,随着西方的政治、经济的发展而发展,就其功用影响深巨而论,钢琴可以说是西洋近代音乐的经典性代表乐器,并已成为西方文化的杰出代表。在“西学东渐”的过程中,钢琴与古琴艺术在当代中国出现了历史性的碰撞,而这种碰撞又绝非是历史的偶然。这种碰撞一方面是因为钢琴本身具有较强的文化兼容性与艺术生命力,另一方面则是古琴音乐本身的艺术魅力和深刻的文化内涵也在不断地影响着世界。古琴与钢琴这两种截然不同的音乐艺术的碰撞,产生了这三首具有崭新艺术风格的钢琴作品

本文的创作动机,主要基于当代中国钢琴创作领域出现的这三首取材于古琴音乐的钢琴改编曲,力求发现钢琴与古琴曲在创作中的联系与区别。根据笔者对目前研究状况的考察,对钢琴曲《阳关三叠》与《梅花三弄》的研究,多是从演奏和教学的角度来进行,而从创作的角度所开展的研究,还处在初级阶段。对钢琴曲《流水》的研究,笔者在收集资料的过程中没有发现相关的研究资料。本文正是从创作的角度出发,对三首作品的创作手法加以研究,以比较研究的方式探寻钢琴曲与古琴曲之间的内在联系,努力发现钢琴曲是以怎样的创作手法继承了古琴曲的音乐特色,又是以怎样的手法进行了大胆的创新,如何发挥了钢琴的

艺术表现力，使钢琴作品在继承传统的同时又富有新意，创造出别具特色的“东方钢琴意境”。

中国当代钢琴音乐创作中产生的这三首由古琴曲改编而来的钢琴曲，成为中国钢琴创作中独具特色的艺术作品。“古琴音乐与钢琴音乐仍有许多相似或相通之处。在音乐的空间性、多面性、复合性上，二者可谓不分伯仲。在空间跨度上，古琴运用空弦与泛音的连接可实现巨大音域空间的跳跃，大概只有古琴可在这一点上与音域宽广的钢琴媲美。在多层复合上，古琴弹拨挑按绰注的连续变化，与钢琴顿跳断连刚柔的无穷变幻亦有异声同工之妙。尤其重要的，古琴音乐是所有中国民族民间乐器中最接近 20 世纪现代音乐（尽管 20 世纪即将过去，将近百年前的音乐早成‘古典’了）的。无论从创作还是演奏两方面，古琴都给中国钢琴事业的发展以巨大影响。”<sup>1</sup> 中国的作曲家在钢琴创作领域对古琴音乐持开放的态度，借鉴和吸收古琴音乐中的艺术手法，创作出了极具东方艺术特色的钢琴作品，这成为中国钢琴创作领域的一个独特的现象。

本文的创新之处在于：

1、与以往相关的研究相比较，研究的角度不同。本文从创作的角度出发，以三首取材于古琴音乐的钢琴改编曲为研究对象，以比较研究的方式将钢琴曲与古琴曲进行比较分析，力求发现二者之间的联系与区别。

2、对于钢琴曲《流水》的研究，笔者在收集资料的过程中没有发现相关的研究资料，因而本文对此曲的研究具有创新意义。

3、本文在对钢琴曲音色、和声、织体、结构、钢琴踏板法等音乐要素的分析中所总结出的部分观点，是本文的创新之处。

这三首作品凸显出独特的艺术魅力，作曲家从中国古琴文化中汲取营养并运用于创作实践，使当代中国钢琴的创作与中国古琴艺术结合，产生出了这三首钢琴作品，根据中国钢琴创作领域这一特有现象进行研究是完全必要的。

---

<sup>1</sup> 赵晓生 《双琴记：古琴与钢琴的随想》 原载《钢琴艺术》杂志 2001 年第 3 期 人民音乐出版社。

## 第一章 三首钢琴改编曲的改编谱本

### 一 《阳关三叠》

黎英海改编的钢琴曲《阳关三叠》根据同名古琴曲改编。古琴曲《阳关三叠》又名《阳关曲》或《渭城曲》。《阳关三叠》是流传唐代一首著名琴歌曲。其歌词原是唐代著名诗人王维所作的七言格律诗，原题名是《送元二使安西》。其内容为“渭城朝雨邑轻尘，客舍青青柳色新。劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。”琴曲初见于明朝的《浙音释字琴谱》（1491），为八段之曲，仅第一段歌词为王维原诗中的歌词。“三段之曲则始于明嘉靖十年（1530）黄龙山所辑的《发明琴谱》。自此以后明代各家如杨表正《重修正传琴谱》，胡焕文《文会堂琴谱》，杨抡《太古遗音》，张大命《太古正音》，张廷玉《理性元雅》，清乾隆辛卯（1771）俞宗《园草堂琴谱》，都是一系相承，三段中每段起首全用王维的原诗，原诗后再繁衍的歌词，则各有出入，曲谱也稍有异同。”<sup>2</sup>根据许健先生的研究，现存的琴曲谱本有三十三个，现时琴家所弹的，都无例外地用的是清朝同治年间上海张鹤《琴学入门》的谱本。“现今流行的一种见于《琴学入门》（公元1864），它与明代杨抡的《太古遗音》（公元1609）中的此曲完全相同，而且在歌辞加工方面更为出色。”<sup>3</sup>是一个三段小型琴曲。黎英海在钢琴曲的创作中以《琴学入门》的谱本为蓝本，基本保持了原古琴曲三段体的结构。

### 二 《梅花三弄》

王建中改编的钢琴曲《梅花三弄》根据同名古琴曲改编。古琴曲《梅花三弄》又名《梅花引》、《梅花曲》、《玉妃引》。相传原为晋桓伊所奏之笛曲，后由唐代的彦师古改编成古琴曲，借梅花洁白、芬芳和不畏严寒的特点来赞美人的高尚情操。古琴曲谱最早见于明代《神奇秘谱》。“《神奇秘谱》所载《梅花三弄》每段都有标题，它们是：一、溪山月夜；二、一弄叫月，声入太霞；三、二弄穿云，声入云中；四、青鸟啼魂；五、三弄横江，隔江长叹；六、玉箫声；七、凌云戛玉；八、铁笛声；九、风荡梅花；十、欲罢不能。”<sup>4</sup>琴曲《梅花三弄》以泛声

<sup>2</sup> 顾梅羹著 《琴学备要》（手稿本）上篇 第183-184页 人民音乐出版社

<sup>3</sup> 许健 编著 《琴史初编》第74页 人民音乐出版社1982年8月版

<sup>4</sup> 李民雄 编著 《传统民族器乐曲欣赏》第57页 人民音乐出版社1983年5月版

演奏主调，并以同样曲调在不同徽位上重复三次，故称为“三弄”。现流行的谱本有清朝虞山派琴家周显祖编的《琴谱谐声》（1820年刻本）的琴箫合谱，以及清朝广陵派琴家秦淮瀚编的《蕉庵琴谱》（1868年刊本），这两种不同的流派在此曲的演奏上，虽然在结构上大致相同，但却表现出不同的演奏风格。“《蕉庵琴谱》中广陵派的一种更为自由一些，更多的表现了梅花桀骜不驯的气质，并在曲终前转入远关系的上宫音角调式，造成了令人耳目一新的效果。”<sup>5</sup>《琴谱谐声》所载之琴谱其节奏则较为规整。人民音乐出版社出版的《古琴曲集》中有三个不同的演奏版本分别是溥雪斋、吴景略根据《琴谱谐声》的琴箫合谱打谱而成的演奏版本以及张子谦根据《蕉庵琴谱》所演奏的版本。通过对比较，可以发现黎英海创作的钢琴曲《阳关三叠》与吴景略先生的演奏版本在旋律的形态、段落的划分等方面具有较强的相似性，由此可以推知该钢琴曲应是依照《琴谱谐声》的谱本改编而成。

### 三 《流水》

陈培勋创作的钢琴曲《流水》根据同名古琴曲改编而成。古琴曲《流水》相传为春秋时期伯牙所作，以明志为主，以摹拟性的描写为辅，通过虚实结合，情景交融的手法，把自然界中的流水塑造出具有生命力的音乐形象。“古琴曲《流水》现存最早的琴谱见于明初的《神奇秘谱》。据《神奇秘谱》解题：高山、流水二曲，本只一曲，至唐，分为两曲，但不分段数。至宋，分高山为四段，流水为八段。”<sup>6</sup>现在流行的谱本主要有三个。一是清代虞山派琴家汪天荣编辑的《德音堂琴谱》（1691）；二是川派琴家顾玉成编辑的《百瓶斋琴谱》写本；三是川派琴家唐彝铭编辑《天闻阁琴谱》刻本（1876年）。《流水》一曲在《德音堂琴谱》共分八段并有尾声，基本保持了自宋以来的曲体结构。川派琴家顾玉成编辑的《百瓶斋琴谱》写本所载《流水》与川派琴家唐彝铭编辑《天闻阁琴谱》中所载，皆是由清代川派琴家张孔山发展而成，张孔山的琴谱与其他各派的不同之处是在原曲的第五、六段间，增加了一段成为九段并有尾声，充分发挥了古琴滚、拂、绰、注的手法，使流水形象更为鲜明，所以有“七十二滚拂流水”之称。“张孔山的弟子欧阳书唐有一段描绘，刊于《琴学丛书》中可供参考。他说：‘起

<sup>5</sup> 许健 王迪 编《古琴曲集》之《琴曲介绍》第一集第6页 人民音乐出版社1962年8月版

<sup>6</sup> 许健 编著 《琴史初编》人民音乐出版社1982年8月版

手二、三段叠弹，俨然潺湲滴沥，响彻空山。四、五两段，幽泉出山，风发水涌，时闻波涛，已有蛟龙怒吼之象。息心静听，宛然坐危舟，过巫峡，日眩神移，惊心动魄。几疑此身在群山奔赴、万壑争流之际矣。七、八、九段，轻舟已过，势就淌洋，时而余波激石，时而旋湍为沓，洋洋乎！诚古调之息声者也！”<sup>7</sup>《天闻阁琴谱》与《百瓶斋琴谱》所载《流水》的不同之处，根据顾梅羹先生的评述认为“两本的第六段，《天闻阁琴谱》中使用了张孔山创立的指法，并在滚拂的段落中使用了和音的技法。而《百瓶斋琴谱》则是顾玉成完全用传统的旧指法减字记写成谱。”<sup>8</sup>尽管二者所反映出的演奏技法、节奏形态都不尽相同，但总体上保持了相同的结构特征。人民音乐出版社出版的《古琴曲集》中，有三个不同的演奏版本分别是詹澄秋根据《德音堂琴谱》打谱而成的演奏版本；管平湖依照《天闻阁琴谱》的打谱所演奏的版本以及顾梅羹根据《百瓶斋琴谱》打谱而成的演奏版本。通过比较，陈培勋创作的钢琴曲《流水》与管平湖打谱演奏的版本在旋律的形态上具有较强的相似性。段落的划分中，陈培勋参考了欧阳书唐的评述作为钢琴曲每个音乐段落的标题，由此可以推知该钢琴曲应是依照《天闻阁琴谱》的谱本而创作改编。

<sup>7</sup> 许健 编著《琴史初编》 第179页 人民音乐出版社1982年8月版

<sup>8</sup> 顾梅羹著《琴学备要》(手稿本) 上篇第378页 人民音乐出版社



## 第二章 三首钢琴改编曲中的继承

本文所谈的继承是指作曲家在创作过程中所使用的创作手法出于对原古琴曲音响特征的考虑，体现出与古琴曲演奏手法及其结构相类似的特征。三首钢琴曲是由古琴曲改编而来，在创作中自然反映出与古琴音乐相联系的音响特征，但钢琴曲中的继承并不完全体现为对原古琴曲的单纯模仿，而是作曲家利用钢琴化的手法将古琴曲的音响特点以多声的、立体的方式表现出来。

### 一 音色中的继承

古琴曲的演奏往往与其独特的音色相结合，利用其音色的对比使音乐得以发展。虽然古琴的演奏手法繁多，但其基本的音色只有三种，即散音、按音、泛音三种音色。在三首钢琴作品中，十分注重对古琴音色的继承，这是体现古琴气质与神韵的重要手法。

#### （一）散音音色的继承

古琴的散音即空弦音，其特点是比较响亮，共鸣性强，余音较长。在钢琴中实现对古琴散音音色的继承主要有以下几个特点：1、在音区的选择上多使用低音区；2、利用和声手法增加音响的力度与厚度；3、时值相对延长，增加余音效果。4、减少织体密度，突出旋律线条。

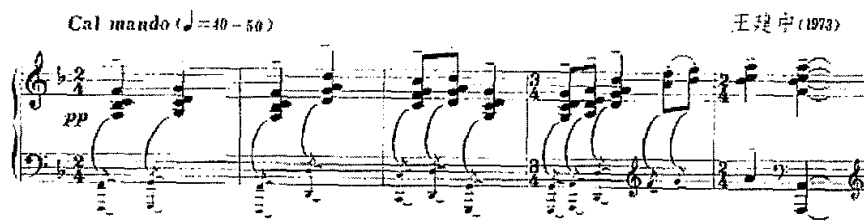
例如：钢琴曲《阳关三叠》谱例中，旋律出现在较低的音区，通过较低的音区及织体的淡化来体现古琴散音音色的效果；低音区的旋律及高声部的四度和声平行进行，体现了古琴散音的效果，营造出深沉悠远的气氛。

谱例 1：钢琴曲《阳关三叠》



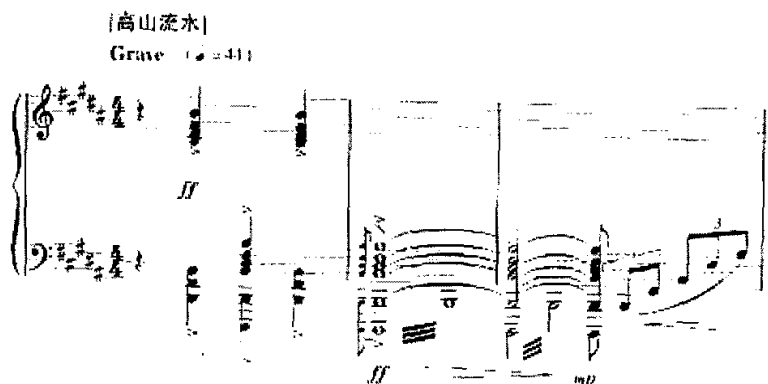
在钢琴曲《梅花三弄》的引子部分，旋律标注了“保持音”记号，目的是使音符的时值相对延长，增加余音效果。低音区的八度装饰音的使用，以较宽的音域体现一种空旷深邃的意境，而这种意境的营造恰恰继承了散音的演奏效果。

谱例 2：王建中《梅花三弄》



在钢琴曲《流水》的引子与尾声部分也表现出对古琴洪亮的散音音色的继承，与原古琴曲的散声效果相对应。谱例中低音区运用 B 宫和弦的强奏，以及时值的延长获得了一种如同古琴的散音音色所具有的音响效果，以近似散音音色的雄浑刚健来表现高山的“巍峨庄严”。

谱例 3：钢琴曲《流水》的引子



(二) 按音音色的继承

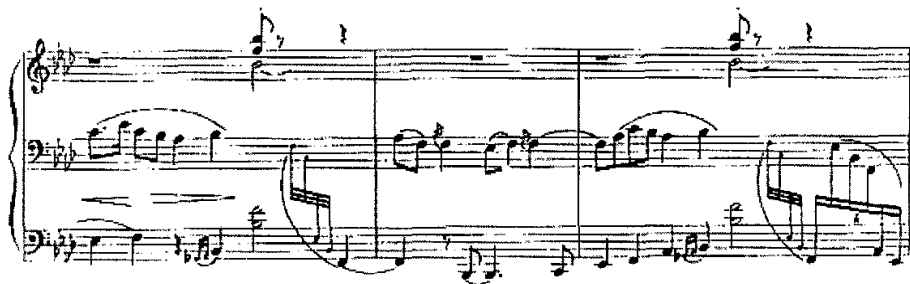
古琴按音的奏法是右手弹弦，左手按弦以调节音高的变化，从而获得旋律的线条。按音音色圆润细腻，富于表情，加之独特的弦长与醇厚的音箱共鸣，使之具有了接近人声的音色。在钢琴中实现对古琴按音音色的继承主要有以下几个特点：1、在音区的选择上多使用中音区；2、旋律的演奏方式多使用连奏，具有

歌唱性；3、使用装饰音来模仿古琴按音的演奏手法。

古琴按音奏法中最具特色的演奏手法是“走手音”。古琴所特有的“走手音”技法使旋律的进行产生出虚灵、飘逸的效果，从而具有十分独特的韵味。“‘走手音’是以特殊的音响效果为基础的。由于古琴的有效弦长特别长，一般在110厘米以上，故而振幅大，振动时间久，其余音绵长不绝，故可以在演奏中出现惟古琴所独有的‘走手音’。‘走手音’是指右手弹出一音后，左手按弦的手指再向上或下滑动一或数个音位，形成音程的变化。”<sup>9</sup>在钢琴曲中主要是依靠不同度数的装饰音来体现古琴奏法中手指在琴弦上滑动时所产生的变化，从而形成了近似古琴的风格和韵味。钢琴曲中对按音音色的继承，主要通过巧妙运用多种音程变化的装饰音来实现。

例如：在谱例《阳关三叠》中，第2小节旋律为了表现出古琴旋律中特有的走手音效果，使用了三度和同度的装饰音，具有十分独特的音响效果。

#### 谱例 4：钢琴曲《阳关三叠》



第1、3小节的第三拍，左手低音区所奏的降B音使用了连续上行的小音符降G与降A来进装饰，类似的手法在乐曲的第1、2、7、10、21、25等小节都有应用。这种用法显然是继承了古琴演奏中“绰”的技法，“绰”是古琴左手的演奏方法，右手弹弦，左指同时由琴弦的下方轻松起势，灵活用力，按弦迎音引上至本位音重按得音为“绰”。这种演奏手法在古琴上应用十分广泛，

<sup>9</sup> 刘承华 《古琴表现力扶微》 原载《中国音乐学》2000年第2期

手指在琴上的划动，可以产生“音腔”似的变化。钢琴曲《阳关三叠》强化了类似“绰”的这一演奏特点，而且较为频繁的使用这一手法对音乐的气氛进行烘托。

在钢琴曲《梅花三弄》的尾声中，第1、2小节的末尾所使用的三连音继承了古琴演奏中“轮指”的演奏方法。在古琴曲的演奏中，轮指的奏法是无名指、中指与食指在同一弦上向外‘摘’、‘剔’、‘挑’连得三声，发声均匀，取音清亮。钢琴曲中使用三连音来体现对这一演奏法的模仿。第3、4小节中的装饰音则体现了对古琴“走手音”的模仿。

#### 谱例 5：钢琴曲《梅花三弄》之尾声段



钢琴曲《流水》对按音音色的模仿也采取了使用装饰音的方法。谱例中第1小节，和弦以琶音的形态作为装饰，突出了旋律的线条。第4小节则以小音符的装饰实现对古琴走手音的模仿。

#### 谱例 6：钢琴曲《流水》



三首钢琴作品中通过装饰音来体现对古琴特有的演奏技法的模仿。不同音程度数的装饰音避免了旋律的直线运动，体现出了古琴旋律音之间通过“拖拽与颤吟”得到修饰的特点。变化丰富的装饰音成为继承古琴音响效果，体现古琴的神

韵的关键所在。作曲家正是抓住了这一特点，使旋律的进行产生出曲折的旋律线条，实现了对古琴按音音色的继承，从而具有十分独特的韵味。

### （三）泛音音色的继承

古琴的泛音奏法是左手轻触泛音点，右手取音，从而奏出比原徽位高八度或十二度的音响。其音色清脆、晶莹、透亮，富于弹性，与按音音色形成对比，适合演奏轻柔、细腻、飘逸的旋律。在三首钢琴作品中，为了表现古琴“清、高、淡、远”的意境，经常会体现出类似古琴“泛音”音色的效果，从而产生轻柔、飘渺的音色。在钢琴中实现对古琴泛音音色的继承主要有以下几个特点：1、在音区的选择上多使用中高音区；2、使用八度装饰音；3、运用四、五度和声的衬托来表现泛音的空泛、朦胧的音色效果。

例如：钢琴曲《阳关三叠》在乐曲的第49小节，四度和声衬托于旋律的上方，为泛音效果的营造起到了很好的作用。

谱例 7：钢琴曲《阳关三叠》



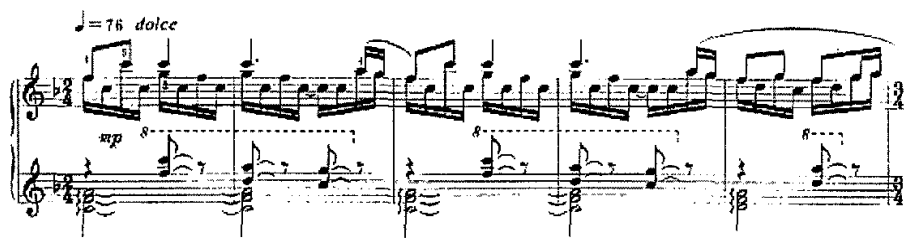
谱例 8：《阳关三叠》的古琴谱，

古琴曲《阳关三叠》“二叠”之旋律，取自《琴学入门》谱由管平湖演奏，王迪 记谱



在钢琴曲《梅花三弄》中，三个主题的显示都体现出了对古琴泛音音色的继承。钢琴曲《梅花三弄》的主题第一次出现，在高音区出现五度和声的平行，营造出类似古琴的泛音效果，的给人以清亮透明的感觉，表现了梅花的高洁的品质。

谱例 9：钢琴曲《梅花三弄》主题



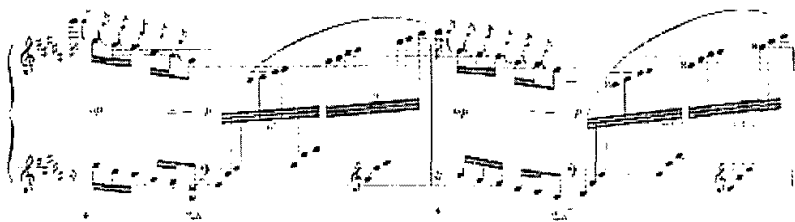
谱例 10：古琴曲《梅花三弄》主题 《琴谱谐声》谱 吴景略演奏 许健记谱



古琴曲《梅花三弄》的三个主题都是以“泛音”音色表现。钢琴曲主题旋律第一与第二次显示直接出现在右手明亮的高音区，音高与古琴曲的实际演奏效果相一致。而主题的第三次出现则是在更高的音区上表现出来，强化了主题的泛音效果。总体而言，钢琴曲的主题对泛音音色的继承得到了充分体现。

在钢琴曲《流水》中通过对原古琴曲泛音音色的继承来表现水的晶莹与清沌。谱例中乐曲以下行的八度装饰音以及较弱的力度来体现古琴泛音的音响特色。

谱例 11：钢琴曲《流水》



谱例 12: 古琴曲《流水》 取自《天闻阁琴谱》 管平湖演奏 许健记谱



#### (四) 音色结构的继承

在中国传统音乐中，“音色结构是音乐中利用奏法或音区的改变使旋律的音色产生变化，并且将音色的布局运用到创作之中所形成的规律。”<sup>10</sup>古琴曲的音色大体可以分为两类，一类是浑厚的散音，按音音色所具有的实音，以陈述为主的进行，一般出现在中音区或低音区，另一类则是以清亮的泛音音色所形成的泛音音色块，它总是出现在高音区或中音区。这两种音色在作品中相互混合作用，利用音色的交替，穿插对比，让音乐在实虚、阴阳中变幻陈述，体现出东方特有的音色结构思维。古琴的音区与钢琴有很大的不同，古琴定弦的最低音一般要从大字组的 C 音开始，共有四个八度又一个大二度，即从 C 至小字 3 组的 d 音，其音区的最后一个八度为泛音区，古琴的旋律往往出现在中音区或低音区。因此，典型的古琴旋律往往给人一种醇厚，悠远的印象。古琴曲的旋律发展手法主要是依靠音区的变化和音色的对比来完成，古琴的音色起着主要表现力与结构的作用。在这三首改编曲中，在对古琴旋律进行改编的同时，也将原古琴曲中音色的对比及结构布局融汇入创作之中。

例如：钢琴曲《阳光三叠》中三个主题旋律在不同音区上的叠奏与变化，在音区的使用上较古琴曲有所扩大，就其音色布局而言却依然保持了古琴曲的音色结构特征。古琴曲《阳关三叠》“二叠”中的旋律是以泛音的演奏方式奏出的，因此其实际音高要比“一叠”的主题旋律高出一个八度，“三叠”中的旋律也是使用了泛音演奏的方法。在钢琴作品中，《阳关三叠》中“一叠”中的旋律继承古琴散音音色的特点，“二叠”与“三叠”则是对古琴泛音音色的继承。为了体现出古琴曲中音区音色的变化，在“二叠”中的旋律同样比“一叠”高出一个八

<sup>10</sup> 李吉提 《中国音乐结构分析概论》第 79 页 2004 年 10 月第 1 版

度，而“三叠”中的旋律则采用“八度”音程在声区上作了进一步的变化，“八度”音程的使用，使旋律本身就具有了古琴泛音的效果。在钢琴曲《梅花三弄》与《流水》中音色所具有的结构意义同样被体现了出来。

在钢琴曲中，扩大了音区的使用范围，乐曲的旋律往往在超出古琴音区的更高或更低的音区中表现出来。但音区的扩大不是任意而作，而是在创作中保持了原古琴曲的基本音色结构。作曲家在钢琴上体现了古琴旋律的音色变化特征，使用调性或音区的改变来发挥出钢琴的表现力，在创作中重视音色变化的规律并使之适合钢琴的表现方式。

## 二 和声中的继承

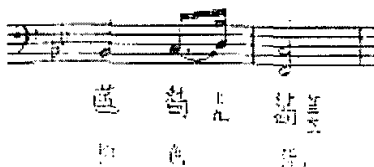
古琴的演奏手法可以多音齐发，产生和声音程。古琴曲以五声调式为主，在和声中，又以八度、同度最为多见，其次为五度、四度、二度等。最常见的发音方式为散按同声。和声在这三首改编曲中各具特色，但从继承古琴的角度来看，也继承了古琴和声的特点，强化了五度、四度和声的重要作用。

### （一） 句尾的和声点描

和声音程出现在乐句的句尾，对旋律进行点描式的修饰称之为和声点描。和声点描是古琴曲中具有典型意义的表现手法。在钢琴曲中采用了类似的手法，显然继承了古琴的这一奏法。

例如：在古琴曲《阳关三叠》谱例中，该乐句句尾运用“如一”的弹奏技法，营造出了五度和声的效果。“如一”在古琴中的弹法是“两弦一按一散，按内散外，中指剔出，同得一声，所以名曰‘如一’”。<sup>11</sup>

谱例 13：古琴曲《阳关三叠》取自《琴学入门》谱 管平湖演奏 王迪记谱



<sup>11</sup> 顾梅羹著《琴学备要》（手稿本）上篇 52 页 人民音乐出版社



在钢琴曲《阳关三叠》谱例中，五度和声出现在第五拍。这种点描式的手法用在音乐旋律的句尾，与原古琴曲的运用方式基本相同。钢琴曲为了强化古琴曲的这一典型特征，在每一个相同的乐句的末尾，都采用了五度和声点描的手法。

谱例 14：钢琴曲《阳关三叠》



钢琴曲《流水》谱例中，主题旋律以左手演奏，在第 2 小节同样在乐句的句尾采用五度和声点描的手法来体现出对古琴和声的继承。

谱例 15：钢琴曲《流水》主题旋律句尾的和声点描

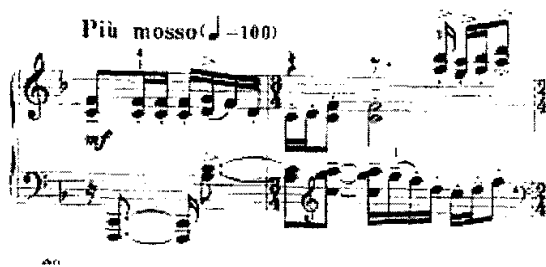
[图泉出山, 清澈优美]  
Andantino (♩ = 66)

在钢琴曲《梅花三弄》中，也同样存在着类似的手法，从下面两例的比较可以看出在原古琴曲中句尾是使用了“如一”的弹奏技法，以八度的方式进行点描，钢琴曲句尾的和声点描出现在谱例的第 2 小节第 2 拍，运用的是四度和声。尽管所使用的和声并不相同，但钢琴曲中这种点描的手法，笔者以为则是出于继承古琴演奏手法的考虑。

谱例 16: 古琴曲《梅花三弄》第二插部 《琴谱谐声》谱 吴景略演奏 许健记谱



谱例 17: 钢琴曲《梅花三弄》第二插部



## (二) 旋律的双声形态

古琴演奏中“撮”、“泼”、“刺”的演奏手法都是古琴两弦双弹的手法。这样的演奏手法使得古琴的旋律有时以双声的旋律形态出现。例如古琴曲《阳关三叠》中一叠部分的第二段采用了“撮”的手法，“撮”在古琴中的弹法是“两弦一按一散，或一按一泛，或俱按俱散，或俱泛，‘挑’‘勾’并下，两弦齐发，同得一声，所以又称‘齐撮’”。<sup>12</sup>这种手法使旋律在两弦上以双声的形态进行。古琴曲的旋律在演奏中即使是双弦齐发，大多以同度为主。但双弦的形态往往是一散一按，散按同声，在色彩上具有十分明显的差别。钢琴曲创作中抓住古琴音乐的这一特点，创造性的运用和声平行的方式来表现古琴旋律的双声特点并且强调了旋律的色彩性。

例如：在下列三个谱例中，平行和弦的运用体现了对古琴演奏法的继承。在谱例的右手演奏部分，四度和声的平行使旋律线条以双声的形态出现，体现了原古琴曲旋律醇厚、洪亮的特点。

<sup>12</sup> 顾梅羹著《琴学备要》(手稿本)上篇第 55 页 人民音乐出版社

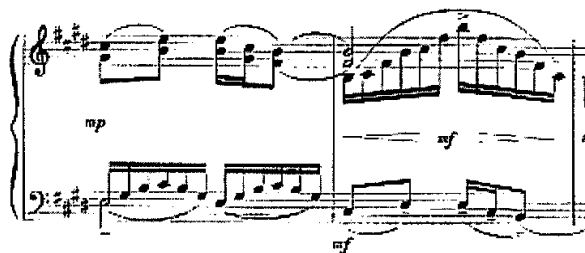
谱例 18: 钢琴曲《阳关三叠》



谱例 19: 钢琴曲《梅花三弄》



谱例 20: 钢琴曲《流水》



### 三 织体中的继承

在这三首改编曲中,作曲家选择了与古琴演奏技法相近似的音型作为织体的主要组成部分,最具代表意义的即是继承古琴“滚拂”的演奏手法所产生的织体。

“滚拂”是古琴技法中最为重要的手法之一。“‘滚’是右手无名指自古琴的七弦内向外连‘摘’到二弦或是从某弦起到某弦止,‘拂’是手指向内抹数弦到六弦或是某弦起至某弦止。”<sup>13</sup>这一演奏手法通常用在乐曲的高潮部分来烘托气氛。

在钢琴作品的织体中,继承了古琴的滚拂手法,产生了在五声调式基础上所形成

<sup>13</sup> 顾梅羹著《琴学备要》(手稿本)上篇第57页 人民音乐出版社

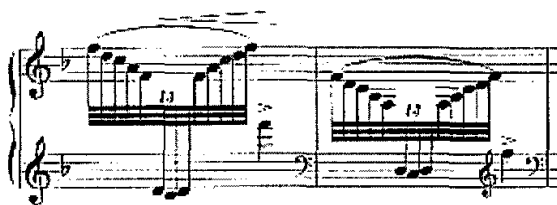
的琶音织体。因为这种手法是作曲家参照了古琴“滚拂”的演奏手法所创作出来的织体，所以笔者称之为“滚拂”式的织体。

例如：在钢琴曲《梅花三弄》中，这一创作特色被体现出来。从下面两例的比较可以发现，钢琴曲的织体如何实现了对“滚拂”手法的继承。在古琴曲中乐曲的第五段使用了“滚拂”的演奏技法，而且在钢琴曲中则以更为密集的音型体现出了这一特点。

谱例 21：古琴曲《梅花三弄》“滚拂”手法，吴景略演奏 许健记谱

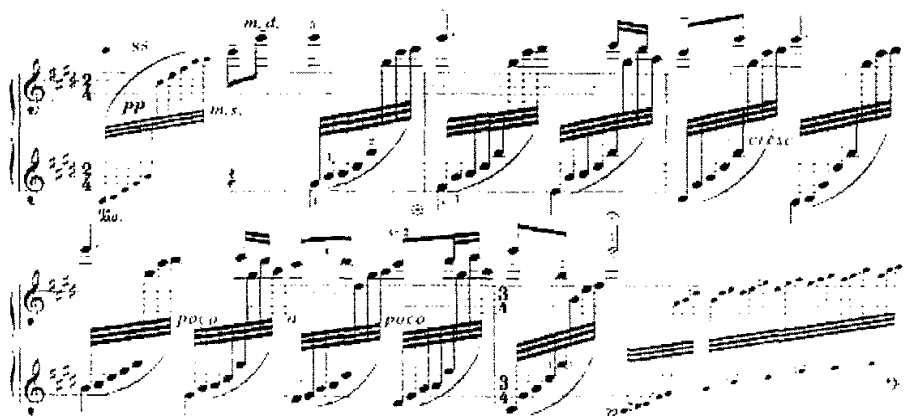


谱例 22：钢琴曲《梅花三弄》“滚拂”式的织体



这种“滚拂”式的织体，在钢琴曲中被加以发展，表现出更加复杂的形态。如下例中，这种织体变为上行的琶音，仅表现出了“拂”的织体特征。

谱例 23：钢琴曲《梅花三弄》“三弄”的“滚拂”式的织体



在《阳关三叠》中对“滚拂”式织体的运用对于全曲实现古琴韵味的继承有着十分重要的作用。在乐曲中五声纵和和弦所形成的琶音主要表现为下行，在听觉上体现出类似古琴“滚”时所产生的音响。这种“滚”式织体出现在乐句的末尾并且始终贯穿于全曲，其目的是通过强化古琴演奏中这一特色，使人产生联想，创造出类似于古琴的音乐效果。实际上，在古琴曲《阳关三叠》的演奏中并无“滚拂”的演奏手法，作曲家之所以继承古琴曲这一手法用于钢琴曲的创作，完全是出于对古琴音响特色的考虑。

谱例 24：钢琴曲《阳关三叠》“滚拂”式的织体

Andante 黎英海改编

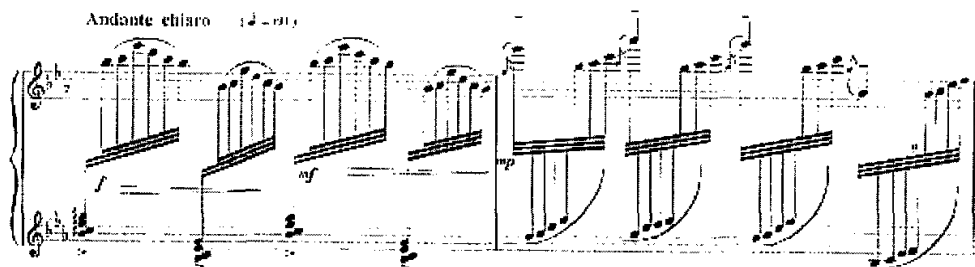
The score shows a piano piece with a 'roll' texture. It features a treble clef and a 3/4 time signature. The music is marked 'Andante'. Dynamic markings include 'mp' (mezzo-piano), 'p' (piano), and 'pp' (pianissimo). The texture is characterized by descending arpeggiated chords, typical of the 'roll' technique in guqin music.

在钢琴曲《流水》中，充分运用了这种“滚拂”式的织体，对水的不同状态和特点进行了十分生动鲜明的描述。作曲家运用织体的快慢、疏密、音区的变化，对水进行描写。将水由潺潺小溪到汇成汪洋江河的不同形象刻画的细致入微，表现了水的发展变化过程，将水的动态表现的淋漓尽致。

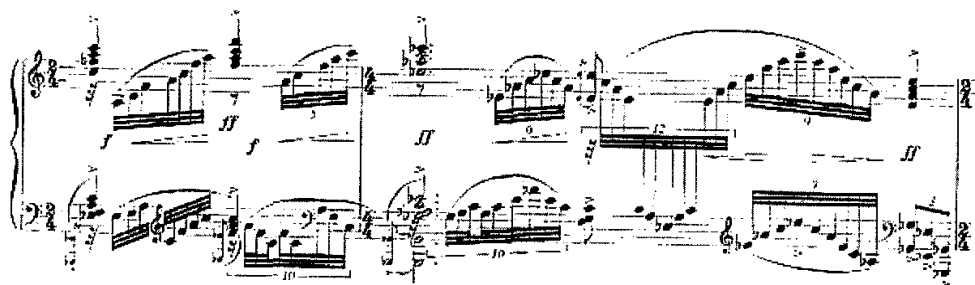
谱例 25：钢琴曲《流水》引子部分的“滚拂”式的织体

The score shows the introduction of a piano piece with a 'roll' texture. It features a treble clef and a 3/4 time signature. Dynamic markings include 'mp' (mezzo-piano), 'mf' (mezzo-forte), and 'pp' (pianissimo). The texture is characterized by descending arpeggiated chords, typical of the 'roll' technique in guqin music.

谱例 26: 钢琴曲《流水》主题第二次重复时的“滚拂”式的织体



谱例 27: 钢琴曲《流水》高潮部分的“滚拂”式的织体



通过比较可以发现, 钢琴曲的创作中十分明确的继承了了古琴演奏中“滚拂”这一演奏技法。在古琴曲的演奏中“滚拂”这一手法是表现音乐多声形态的最主要的表现方式, 这一特点被作曲家准确地把握并在钢琴曲中加以发展创造, 形成了别具特色的织体。这种织体成为继承古琴音乐特色的重要手法之一。

#### 四 曲体结构的继承

##### (一) 《阳关三叠》的与原曲的结构比较

古琴曲《阳关三叠》的曲体结构

“一叠”	“二叠”	“三叠”	
A B	A <sub>1</sub> B <sub>1</sub>	A <sub>2</sub> B <sub>2</sub>	尾声

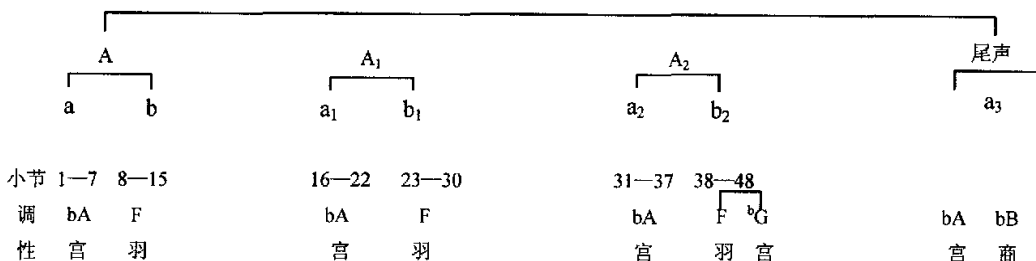
古琴曲《阳关三叠》的曲体结构为叠奏性的变奏曲体。“所谓‘叠奏’指乐

曲中以重复为主，只含少许和局部性变奏。”<sup>14</sup>乐曲的三个部分均为单二部曲式。一叠为音乐基本结构的显示即 A、B 两个基本段落的对比，二叠的音乐变化主要在 A1 部分，采用了比一叠高八度的泛音奏法。由于情绪的变化，A1 的旋律进行了扩充，但并不影响与 A 段落的基本结构相一致。三叠的结构变化主要体现在 B2，表现的情绪更加激动，在第一个基础句出现之后，又增加了两个较大的展衍扩充句。结构的扩充带来了全曲的高潮，具有展开的性质。之后音乐又出现了原有的第二基础大句，具有了再现的性质。三叠的音乐材料虽然有所增加，但整体来看还是保留了单二部的结构框架。琴曲的尾声综合吸收了全曲的音乐材料作为音乐的回顾与概括。

钢琴曲《阳关三叠》的曲体结构：

### 《阳关三叠》

#### 叠奏性的变奏曲式



古琴曲《阳关三叠》中的基本定调为降 B 调，黎英海改编的钢琴曲《阳关三叠》并没有按照古琴曲原有的旋律音高进行创作，而是变为降 A 调来进行改编，之所以如此，主要是为了发挥出钢琴的音色特性，原曲调的旋律在钢琴的中音区进行演奏，即保留了原曲旋律古朴自然的特点，又避免了因声区偏低而使音响效果显得混浊不清。

钢琴曲《阳关三叠》从总体结构上看基本保持了原曲的结构特征，是一首叠

<sup>14</sup> 李吉提 《中国音乐结构分析概论》第 199 页 2004 年 10 月第 1 版

奏性的变奏曲。但在变奏手法上却体现出了钢琴的优势与特色。在钢琴曲中，乐曲以原曲“一叠”中的材料为基础进行创作，钢琴曲中“二叠”中的  $a_1$  段的旋律并没有像原曲的结构一样进行扩充，而是保持了“一叠”中的基本结构。“三叠”中的  $a_2$  段落也保持了“一叠”中的基本结构。 $a_1$  与  $a_2$  段落的变奏手法主要是利用音区及织体的变化将“一叠”中的 a 段进行了变奏。因此在钢琴曲中，该曲的变奏意义更加突出。“一叠”中的 b 段与“二叠”中的  $b_1$  段则在结构上基本相同。但“三叠”中的  $b_2$  段则体现出了截然不同的发展变化，在乐曲的第 43 小节，即“三叠”的  $b_2$  段，作曲家采用转调的手法转至降 G 宫调式，以双手八度的反向进行将原曲的情绪充分展开。第 47、48 小节的乐句为 A 段的最后一个乐句的呼应，形成了全曲的高潮。在乐曲 49 小节开始的尾声段落，作曲家并没有采用原曲中的“尾声”进行改编，而是使用了与主题旋律相似的模进式的旋律。创作手法采用了与古琴曲“尾声”相类似的手法，但没有使用原古琴曲“尾声”中的材料。作曲家根据自己的作品结构创造出了一个新的“尾声”，其中运用了离调的手法增加了乐曲的凄凉与伤感的音乐效果，使音乐在平静的气氛中结束。

通过比较可以发现，钢琴曲的曲体结构基本上采用了原曲的变奏曲式结构。钢琴曲《阳关三叠》的变奏手法与西方变奏曲式的手法截然不同，它具有明显的“叠奏”意义，并结合变奏方式来加以发展。在钢琴曲《阳关三叠》中，作曲家充分发挥钢琴多声的优势，将乐曲的变奏性质充分体现了出来。

## （二）《梅花三弄》与原曲的结构比较。

古琴曲《梅花三弄》的曲体结构：

A—B<sub>1</sub>—C—B<sub>2</sub>—D—B<sub>3</sub>—E—F—E<sub>1</sub>—G—尾声

古琴曲《梅花三弄》为带引子与尾声的十段体结构，该曲从结构形态来看可以划分为两大部分：一至六段为前半部分；七至十段为后半部分。前半部分以二、四、六段为主题，即通常所说的“一弄”、“二弄”、“三弄”。一、三、五段穿插其间，表现为循环体曲式结构。循环体曲式是我国的一种特殊曲式，其主题段落间隔地循环再现或变化再现。乐曲既可先有‘主’部，也可先有‘插’部，而且其结束段既可是‘插’部，也可是‘主’部，与西洋的回旋曲有所不同。乐



曲的后半部分采用了新的组织方式，不见了梅花主题的穿插与对比，而是采用了新材料将乐曲加以发展，乐曲的第七与第九段表现为变化再现的关系，因此后半部分具有“再现单三部曲式”的因素，因此该曲可以被认为是“循环体曲式与再现单三部曲式”的混和曲式。

钢琴曲《梅花三弄》之曲体结构：



钢琴曲《梅花三弄》的结构与原古琴曲的并不完全相同。王建中改编后，虽然保留了原曲的基本结构特征，但乐曲的结尾又再现了主题的部分旋律，使乐曲的主题旋律贯穿全曲，因此强化了主题在乐曲中的重要地位。原曲的第二主题材料虽然在钢琴曲中做了进一步的发展，并形成了乐曲的高潮，但钢琴曲省略了原曲的第八段即 F 段落落的音乐材料，因此乐曲的第四部分在钢琴曲中可以被看作一个新的插部，强化了原曲的循环体曲式结构特点。作曲家在创作中将中国的曲体结构与西方的结构思维相互融合，使乐曲的结构具有了典型的循环体曲式的特点。

钢琴曲《梅花三弄》的引子部分，保留了原曲“散起”的特点，低音区八度装饰音的使用，使曲调更加深沉而丰满。乐曲的第一部分包含了原曲中的 B、C 两个段落中的音乐材料，为单二部曲式。从作品的第 29 小节开始，作品进入了 B 段，音乐的主题在这个部分出现在高声部。与原曲的 B 段相对应，利用音区与织体的改变与 C 段形成对比。作品的第二部分包含了原曲中的 B、D 两个段落中的音乐材料。主题旋律出现在中声区，以平行五度双音来表现旋律的泛音效果，

使曲调进行更加明亮，与之相对比的 D 段以较快的速度与主题段落形成鲜明的对比，曲调更加活跃流畅。作品的第三部分为主题旋律的第三次呈现，主题旋律出现在明亮的高音区，进一步体现了乐曲主题的泛音特征。主题的伴奏织体以连续的“滚拂”式的和弦为称托，表现出梅花在寒风中傲然挺立的动态效果。乐曲此时在调性上转为明朗的 E 宫调式，利用转调手法，使主题的形象更加突出。第四部分出现了乐曲的第二主题，在乐曲的第 143—181 小节，乐曲首次呈现第二主题并以十分活跃的织体将乐曲逐渐推向高潮，表现梅花与风雪搏斗的场景，#F 宫的调性转换进一步加强了乐曲的色彩性对比。在乐曲的第 182—230 小节，乐曲利用色彩性的转调将乐曲的第二主题展开，并最终回到 F 宫。乐曲的 204 小节开始为全曲的高潮段落，乐曲以明亮的高音区表现旋律，流动的织体将乐曲推向高潮，表现出毛泽东诗句中“待到山花烂漫时，她在丛中笑”的意境。之后乐曲利用最后一个乐句的三次重复使乐曲逐渐平静下来。乐曲的尾声部分（231—247 小节）包括了原古琴曲的 G 段入慢及尾声部分，乐曲利用琶音及丰富的装饰音的运用，将乐曲回到“清、微、淡、远”的气氛中。在乐曲的结尾，作曲家又再现了“梅花三弄”的部分主题旋律作为对全曲的呼应，进一步体现出作者对梅花的无限赞美之情。

### （三）《流水》与原曲的结构比较

古琴曲流水的曲体结构：

A—B—B<sub>1</sub>—C—D—E—F—G—H—合尾

古琴曲《流水》的曲体结构总体而言为套曲化的单乐章混合曲式。套曲化的单乐章的混合曲式“常见于叙事性的乐曲中，音乐以不同的情节、画面、或戏剧性发展为线索，不同的段落常采用不同的结构手法。这类乐曲各段落间的对比及自身的独立性远不如组曲、联曲、或其他套曲结构那样鲜明。特别是其中有些依靠‘文学标题’划分的‘音乐段落’根本无法自行终止和自成一个音乐段落。因此它们基本属于‘一气呵成’的乐曲，更具有套曲化的单乐章混合曲式性质。”<sup>15</sup> 古琴曲《流水》以对流水的不同形态与动势的描写为线索，在不同的段落采用了不同的结构手法，其音乐段落之间相互对比但又缺乏自身的对立意义。因而属于

<sup>15</sup> 李吉提著《中国音乐结构分析概论》第 221 页 2004 年 10 月第 1 版



乐曲的第二部分从第 64 小节开始标题为“江河流水，势就徜徉”，旋律吸收了原古琴曲 C 与 D 段中的基本音调，C 段为 B 徵调式，D 段为降 G 宫调式。旋律舒缓优美，富于歌唱，调式的转换增加了旋律的色彩性对比。乐曲的第二部分所描绘的是水由小溪融汇成江河之后的动态。其所表现的是水的静态的美，作曲家利用较慢的速度，以及调性的变化来描画出小溪成江河之后徜徉的水流之势。

第三部分从乐曲的第 101 小节开始，乐曲的开始变得紧张，体现出其标题“风发水涌”的景象。旋律为降 G 宫调式，以短小的音乐动机形成左右手的呼应式织体，表现水在风的作用下所表现出的动荡不定的感觉。第 117 小节乐曲转为 F 宫调式，标题为“气势浩大”。旋律出现高声部，高声部的旋律与内声部的旋律形成呼应，左手以密集的滚拂式织体进行衬托，表达水流更为强劲的动势。至 122 小节乐曲转为降 D 宫调式，为前面 F 宫调式旋律的展开，其所使用的音乐材料与古琴曲的第六段相对应，描写水在风的作用下呈现出活跃的动态效果。

第四部分从乐曲的第 135 小节开始，为乐曲的高潮部分，标题为“汹涌澎湃”。乐曲采用主题旋律的片段进行频繁的转调，使乐曲的主题得以充分展开。乐曲的第 135 小节主题动机出现在左手演奏的声部，利用转调的方式不断加以展开。先是由 B 宫调到降 G 宫利用色彩性转调表现水汹涌澎湃的景象。右手演奏部分使用了带附加音的 B 宫调分解和弦来加强乐曲的紧张度，描绘出阴风怒号、浊浪排空的景象。乐曲的第 144 小节标题为“沸腾奔放”。旋律以双手在两个声部同时奏出，中间以快速的“滚拂”式的织体予以补充，使乐曲的紧张度进一步加强。乐曲转调的顺序为 F 宫—降 A 宫—B 宫。乐曲 150 小节标题为“宽广浩瀚”。乐曲的主题以扩大的形式以双手同时奏出。乐曲在 B 宫调稳定下来，主题旋律在乐曲的最高潮处被再现了出来。

乐曲的第 159 小节标题为“风平浪静”，该段与古琴乐曲中的 F 段相对应，高音区带八度装饰音的旋律连续下行，与滚拂式的织体交相呼应，使乐曲逐步回到平静之中。在乐曲的第 172 小节标题为“渔舟唱晚”。乐曲以模仿的手法表现歌唱式的旋律，体现出原曲入慢时 G 与 H 段落的音乐。乐曲的尾声基本采用原曲尾声段落的材料，但在力度上却截然相反，运用很强的力度表现音乐旋律，再次描写出高山磅礴的气势。尾声与乐曲的引子形成呼应，为全曲的结束。

### 第三章 三首钢琴改编曲中的创新

本文所谈的创新是指作曲家所在借鉴西方作曲技术的基础上,在保持民族调式风格、保留原曲旋律和结构特色的同时,发挥钢琴这一乐器具有音域宽广、力度多变、善于演奏多声音乐及自由转调的优势,创造了丰满的钢琴织体,利用和声和织体的变化,多层次地使音乐发展,使原曲得到了更新和升华,深刻地揭示了作品的内涵。作曲家在创作中充分发挥了钢琴自身的性能与特点,使钢琴曲虽然取材于古琴音乐但又有别于古琴音乐,表现出新的创作特点,在风格上形成了钢琴曲鲜明的特色。

#### 一 节拍、速度与力度

古琴发展至唐代就由原来的文字谱简化为今天通行的“减字谱”,“减字谱”为指法谱,并没有明确的节奏化分,其传承方式一般为“口传心授”或由后人整理“打谱”完成,所以其演奏具有很强的主观性。“琴曲中也讲究强弱的起伏,但是其并无固定的拍节规律:一强一弱、一强两弱、三弱、四弱、五弱甚至半强半弱等非常随意地交替,有的琴曲还出现了非整数的散板;非但如此,即使是同一琴曲,到了不同琴家的手里,这种强弱交替的对比或者音符的时值又常常会大相径庭。”<sup>16</sup>这和钢琴曲以小节为单位的节奏划分方法有着本质的区别,古琴曲的音乐旋律都比较简明了,和中国的语言形式有紧密的联系,就古琴的演奏方式而言,使用“节拍”这一概念,并不十分恰当。钢琴作品巧妙地将速度与节拍的变化融入创作之中,即体现出了古琴曲比较自由的演奏方式和以乐句为单位的节奏特征。又使乐曲的速度与节拍得以确定,表现出钢琴化的创作方式。

这三首作品的速度的宏观布局体现出乐曲整体结构变化,在速度上表现出了从开始的散板特征到逐步加速,并且织体和节奏也越来越复杂多变,直至乐曲的高潮,之后音乐的速度逐渐放慢,使音乐的律动自然的实现停顿,结束对乐曲的陈述。这种从“散—慢—快—慢—散”的逐渐回归过程也保证了乐曲结构的浑然一体和乐曲的整体平衡。这种音乐开始、发展至“渐变”所形成的结构推动力,反应在三首作品之中,从而表明乐曲的速度变化具有结构的意义。

<sup>16</sup> 万兰珍《浅探古琴音乐的节奏规律》原载《音乐探索》2003年第6期

这三首作品虽然取材自古琴曲，但并非单纯的对古琴音响的模仿。在力度的运用上更加显现出钢琴曲的特色，因而体现出了与原古琴曲不同的力度变化。在这三首作品中，为了发挥钢琴的巨大表现力，在力度范围上予以扩大。在力度的使用上，首次表现乐句的主题时使用较轻的力度，意在体现对古琴音响的继承。在乐曲的发展中呈现大范围的力度变化，意在发挥钢琴的艺术表现力。

通过下表则可以明了乐曲拍号、速度与力度的变化。

	拍号	速度	力度范围
阳 关 三 叠	6/4	Andante;	pp—ff
	4/4	Moderato;	
	2/4	Piu mosso; Adagio;	
梅 花 三 弄	2/4	Cal man do (♩=40—50);	PPP—sff
	3/4	♩=76 Poco vivo (♩=80);	
		♩=88 Animando (♩=126); Piu animato; Dolcia to(♩=50)	
流 水	4/4	Grave (♩=44);	PP—ffff
	2/4	♩=52—58 Grave (♩=52);	
	3/4	piu mosso (♩=66—72); Andantionol (♩=66);	
	2/4	Andante chiaro (♩=60) Larghetto grazioso (♩=52—54)	
	5/4	Moderato con moto (♩=84—88) Poco piu mosso (♩=92)	
		♩=96; Allegro agitato (♩=116—122)	
		Andante(♩=66—69); Adagio(♩=56—58) Largament Allargando Andante (♩=60—63) ; Largamente	

在钢琴曲《阳关三叠》中，全曲运用 6/4、4/4、2/4 拍子的交替变化，将乐曲旋律的乐句置以一个小节之内。例如该曲的第一小节与二小节都是 6/4 拍子，而第三小节则使用了 2/4 拍子，至第四小节又回到 6/4 拍。这种拍子的变化与停顿体现出“抑扬顿挫”的节奏特点，具有“吟诵”式的风格。全曲的演奏速度变化也十分丰富，如“一叠”以“Andant”的速度演奏，而到二叠的演奏速度则变

为“Moderato”，至“三叠”则使用了“Piu mosso”进一步加快乐曲的演奏速度直至高潮部分的出现，最后的尾声部分又回到“Andante”的速度。钢琴曲《阳关三叠》“三叠”的部分，运用了“f”的力度记号，与古琴曲的力度变化大不相同，进一步烘托出情绪的强烈变化。

钢琴曲《梅花三弄》运用2/4、3/4拍子的交替来体现乐曲节拍上变化，但《梅花三弄》中更多的是注重了演奏速度的变化，其通过不同的演奏速度来体现乐曲的变化与发展。在钢琴曲《梅花三弄》中三次主题的呈示都运用了较轻的力度，但与之相比较的各插部则呈现出更加丰富的力度变化，特别是在主题第三次呈示之后，乐曲的第二主题被充分展开，在高潮部分其力度的变化则完全是钢琴化的力度表现。

钢琴曲《流水》的主题旋律表现在钢琴乐谱中体现为以四分音符与二分音符为主体的节奏形态，这种写作为方式便于织体的补充。该曲速度与拍子的变化在三首作品中是最多的，但总体而言，依然保持了“散—慢—快—慢—散”的结构模式。力度的变化幅度也十分丰富，特别是对旋律的表现在力度上层层递进，在乐曲的高潮处表现出“fff”的力度标记，然后乐曲的力度变化又呈现出递减的态势，逐渐回复到宁静的气氛中。

## 二 民族化的和声

三首钢琴作品中强调了和声的色彩性运用，和声配置的强色彩性与弱功能性更加符合中国人对和声效果的审美习惯。三首改编曲的五声性调式和声方法与西方大小调体系中的和声方法又有着本质的区别。总的来说，三首作品将和声的色彩功能发挥的非常充分，音响色彩的变化更加丰富。

### （一）带附加音的三和弦

和声功能体系是在大、小调的基础上建立起来。而在这三首作品中，作曲家在借鉴三度叠置的和弦基础上使用附加音的方法，强调了和弦的色彩性，使和弦的结构及和声音响更加复杂。

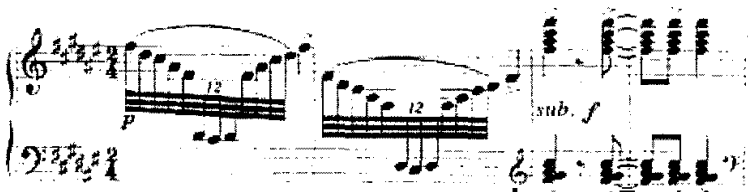
例如：钢琴曲《流水》中的谱例，第2拍中的和弦不能被认为是功能声体系中的属七和弦，可以被视为带附加音的三和弦。因为它并无功能上的导向意义，其目的是增加音响的色彩及宏亮度。

谱例 28：钢琴曲《流水》



钢琴曲《梅花三弄》中也运用了相同的创作方法，谱例中的第3、4小节，和弦是以升F为根音的三和弦，具有巩固调性的作用。而左手演奏部分的升G音是为了增加音乐的色彩而使用的附加音。

谱例 29：钢琴曲《梅花三弄》



## （二）五声纵和性结构的和声

五声纵和性结构的和声体现了五声调式旋律的特性，五声旋律的各音相互组合，可构成各种三音和弦、四音和弦与五音和弦。这种和弦不是根据某种音程的叠置而构成，而是由五声旋律的纵和所形成。“五声纵和性结构的和声方法，是以五声调式中各种音程的纵和作为和弦结构基础的和声方法。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



定于和弦与旋律的同步进行。”<sup>17</sup>“五声纵和性结构的和声从形式上打破了传统和声的三度叠置结构，改变和弦结构的三度关系，符合中国的五声调式音阶，具有鲜明的民族特色。三首钢琴作品在和声手法上主要采用五声纵和性结构的和声作为和声的主要组成部分。

例如：在钢琴曲《阳光三叠》谱例中，左手演奏部分使用了琶音形态的四音和弦。

谱例 30：钢琴曲《阳光三叠》



钢琴曲《梅花三弄》的谱例中，五声纵和性结构的和弦以琶音形态与乐曲的旋律音相结合，突出了旋律音的重要作用。

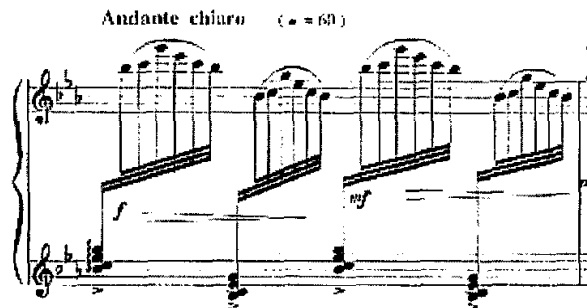
谱例 31：钢琴曲《梅花三弄》



钢琴曲《流水》谱例中，五声纵和性结构的和弦及其分解的形式，为主题的第二次出现作了准备。

<sup>17</sup> 樊祖荫 著《中国五声性调式和声的理论与方法》第 103 页 上海音乐出版社 2003 年 12 月第一版

谱例 32: 钢琴曲《流水》



“琵琶和弦”是五声纵和性结构的和声的典型运用方式，它是以一个八度为“框架”的两组纯四度拼叠而成的和弦，“其关系与我国乐器琵琶的空弦形式相同，所以也有人将这这种四度拼叠和弦称为‘琵琶和弦’”。<sup>18</sup>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。

例如：在钢琴曲《阳关三叠》谱例中的第 2 小节，右手在高音区所演奏的和弦，就是运用了“琵琶和弦”的方式。

谱例 33: 钢琴曲《阳关三叠》



钢琴曲《梅花三弄》的引子部分就使用了这种和弦。第一小节的和弦为两组纯四度和声的叠置。

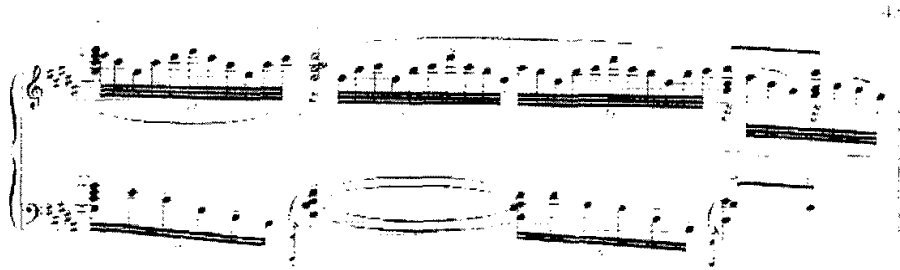
<sup>18</sup> 王安国 著 《现代和声与中国作品研究》 第 27 页 中国文联出版社 1989 年 6 月第一版

谱例 34：钢琴曲《梅花三弄》



钢琴曲《流水》谱例中第 2 拍的和弦也使用了这种典型的“琵琶和弦”的手法，并运用分解和弦的形式予以补充。

谱例 35：钢琴曲《流水》

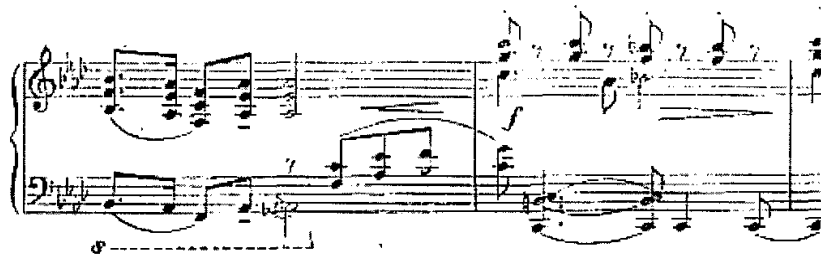


### （三）变化音和弦

变化音和弦是指和弦中带有变化音的和弦，和弦中的变化音是作为对本调色彩的装饰而出现，属于临时性的使用，不构成功能意义上的转调。三首钢琴曲的曲调以五声音阶为基础，建立在自然音阶的基础之上。钢琴曲变化音和弦的使用使乐曲和声的色彩异样的鲜明，风格显著。

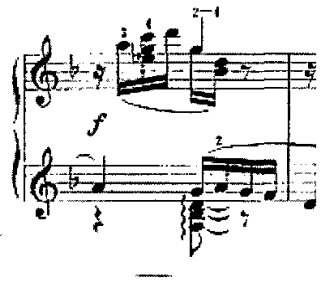
例如：钢琴曲《阳光三叠》谱例中的第二小节，左手低音部分的长音和弦，使用了还原的 B 音作为附加音，与调式内的降 B 音构成强烈的色彩对比，将古琴演奏中滑音所形成的音响以带变化音的纵和和弦的形式体现了出来。

谱例 36: 钢琴曲《阳光三叠》



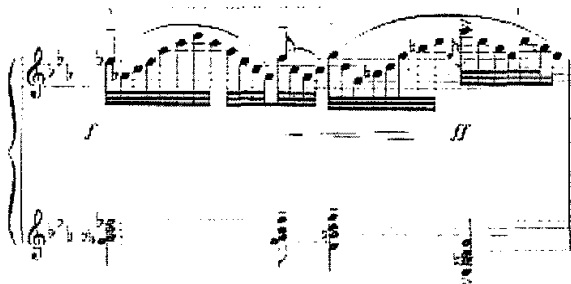
钢琴曲《梅花三弄》的谱例中，使用了降 E 音将原和弦变为小三和弦增加了旋律的色彩。

谱例 37: 钢琴曲《梅花三弄》



钢琴曲《流水》的谱例中旋律为降 E 宫调式，在谱例的第一拍使用了变化音降 G 作为附加音，第三拍中的降 B 音被还原，强化了旋律的色彩性。

谱例 38: 钢琴曲《流水》



#### (四) 色彩性的转调。

色彩性的转调是指在音乐作品中利用曲调的片断,进行无直接功能关系的转调,转调的目的是强调旋律的色彩性对比。三首钢琴改编曲中这种旋律居于主导地位的调性转换手法,成为作品的特色之一。

例如《阳光三叠》中的“三叠”部分,乐曲利用降G音的使用,将原来的F羽调式转为降G宫调式。降G音在新调中被看作调式音阶的一部分。

#### 谱例 39: 钢琴曲《阳光三叠》

The image shows a musical score for the piano piece 'Sunshine Repeats' (阳光三叠). It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system shows a melodic line in the treble clef and a supporting bass line. The second system continues the melody with some trills and grace notes. The third system includes performance markings: 'sostenuto e poco accel.' (sustained and slightly accelerated), 'rit.' (ritardando), and 'Adagio' (slowed down). Dynamic markings include 'mf' (mezzo-forte), 'f' (forte), and 'ten' (tenuissimo). The score ends with a double bar line and a repeat sign.

钢琴曲《梅花三弄》的谱例中,利用旋律片段进行转调,其转调的顺序为降B徵调式转至下纯五度降E徵调式再转至上大六度F徵调式,使乐曲的旋律在色彩的对比中展开。

谱例 40 钢琴曲《梅花三弄》

在钢琴曲《流水》的“沸腾奔放”段落，主题的旋律被展开，主题旋律的曲调片断被频繁的转调，旋律的转调顺序为 F 宫转至降 A 宫转至 B 宫。尽管和弦的变化十分丰富，但其依然表现出其色彩的功能，强调了旋律的色彩性对比，不具有功能和声的意义。

## 谱例 41：钢琴曲《流水》

(洪桐蓉版)  
Andante 4/4 - 66 (61)



### 三 多种形态的织体

三首钢琴改编曲体现出来的多种形态的织体是创新的又一重要手法，织体在中国传统的五声调式的基础上形成，表现为多种形态。

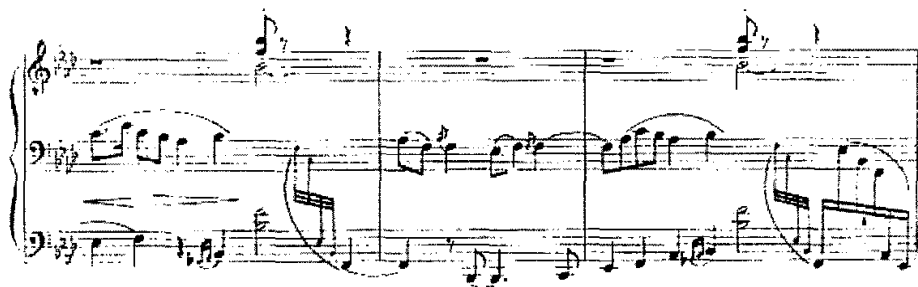
#### (一) 复调型织体

西方的复调技术为三首钢琴曲的织体创作提供了新的发展空间，在三首钢琴曲中作曲家将复调的模仿手法与旋律的线条相结合，使钢琴曲体现出多声思维的

特点。

在钢琴曲《阳关三叠》的谱例中，第2小节低音声部的旋律是对高声部旋律变化模仿，最后旋律在降B音结束，因此具有复调的意义。

谱例 42：钢琴曲《阳关三叠》



钢琴曲《梅花三弄》的谱例中，作曲家运用了模仿的手法，左右手分别用相互呼应的两条旋律，获得了具有歌唱性的流畅效果。在钢琴曲体现出中国线性音乐的风格特点。

谱例 43：钢琴曲《梅花三弄》



钢琴曲《流水》的“渔舟唱晚”段作曲家采用了模仿的手法进行创作，左右手的旋律不仅在句式上起伏交错，而且陈述的十分清新自然。



谱例 44：钢琴曲《流水》



(二) 对比型的织体

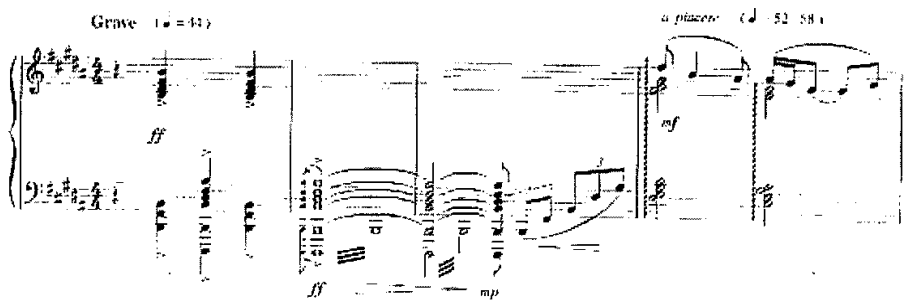
对比型的织体是指音乐作品中的织体进行产生两种不同的形态，利用力度、音区、音色或节奏及和声色彩的变化产生鲜明的对比，使音乐结构的层次更加分明。

1、 横向对比

横向对比是指音乐作品中利用旋律、力度、音区或节奏的变化形成两种截然不同的织体结构，这两种织体结构先后出现所产生出的对比。

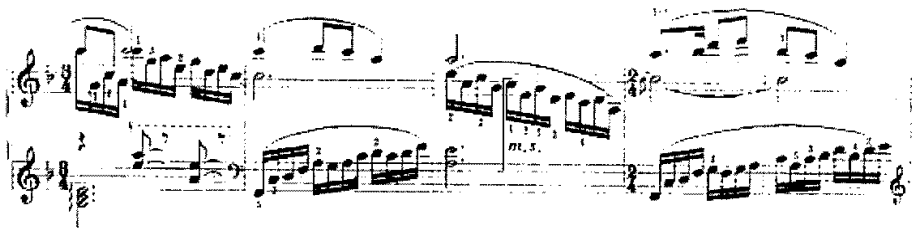
例如：在钢琴曲《流水》的引子部分利用力度、音区及和声手法的变化使织体产生对比的效果。谱例中的第 1 至 3 小节所体现的织体特征是音响的力度较强，旋律出现在中音区并以和弦的形态出现，左手八度低音进行及震音的奏法增加了音响的厚度。而在第 3 小节最后一拍出现的第二句音乐旋律则表现出不同的特点，在音区的使用上选择了高音区。并且仅以长音和弦作为衬托，与第一乐句形成鲜明的对比。这样的织体形态在该曲的引子部分交替出现，形成了对比型的织体结构。

谱例 45：钢琴曲《流水》



钢琴曲《梅花三弄》中，旋律出现在高声部，伴奏的织体则以五声纵合化和弦的分解和弦形成上行与下行的内声部对话，因此形成了对比型的织体。

谱例 46：钢琴曲《梅花三弄》



2、纵向对比

纵向对比是指音乐作品中利用旋律、力度、音区、音色或节奏的变化形成两种不同的层次,这两种不同的层次同时出现所产生出的对比。

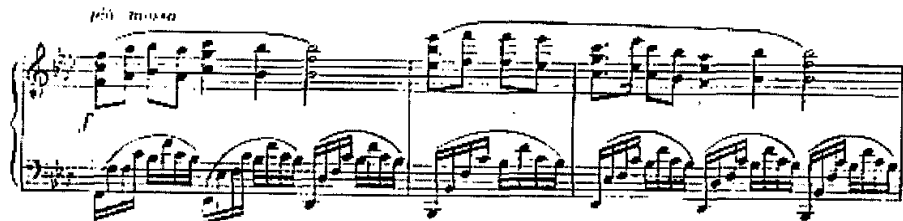
例如：钢琴曲《梅花三弄》的第二主题段落，旋律出现在左手，右手在明亮的高音区以平行四度和弦的跳奏与左手的旋律形成鲜明的对比。

谱例 47：钢琴曲《梅花三弄》



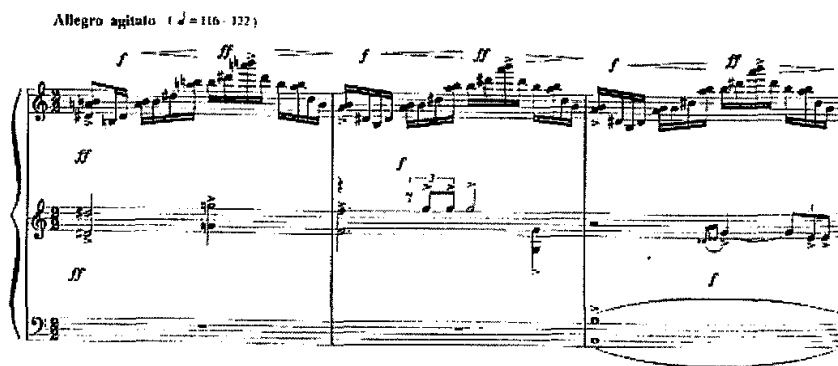
钢琴曲《阳关三叠》三叠的谱例中，旋律以八度的形式出现，而伴奏部分则以五声纵和化和弦的分解和弦与右手的旋律形成鲜明的对比。

谱例 48: 钢琴曲《阳光三叠》



钢琴曲《流水》的主题展开部分，旋律节奏平稳。带附加音的 B 宫调和弦的分解形成密集的伴奏织体与宽广的旋律形成对比。

谱例 49: 钢琴曲《流水》

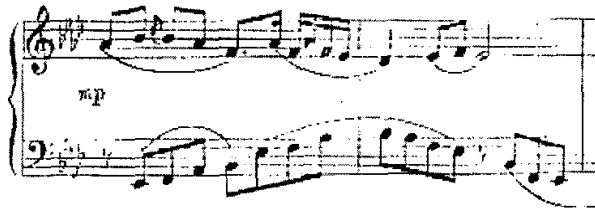


(三) 五声纵和性和声旋律化的织体

五声纵和性和声结构的和声方法可以简述为“横生纵”，与之相对应的方法则是“纵生横”，即先确定纵向的和声结构，然后化成横向的旋律线条。五声调式和声的旋律化形态体现了钢琴创作中强调线形思维的特点，该织体形态的纵合便构成了具有民族特色的和声色彩，但将其分解后所形成的伴奏织体具有五声旋律的特点，但又与复调型的织体相区别。

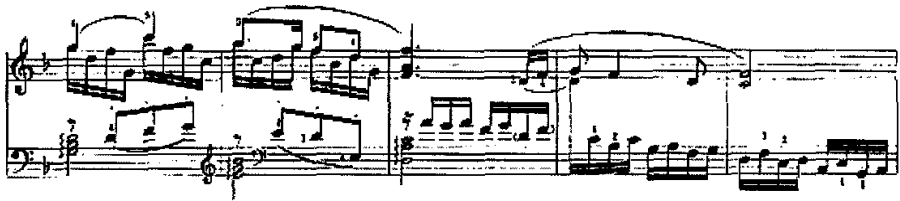
钢琴曲《阳光三叠》中的谱例中，左手的伴奏织体虽然运用了连奏的方式，强化了织体的旋律意义，但总体而言他依然是五声调式和声的旋律化形态，重视对主要旋律的衬托与突出。

谱例 50：钢琴曲《阳关三叠》



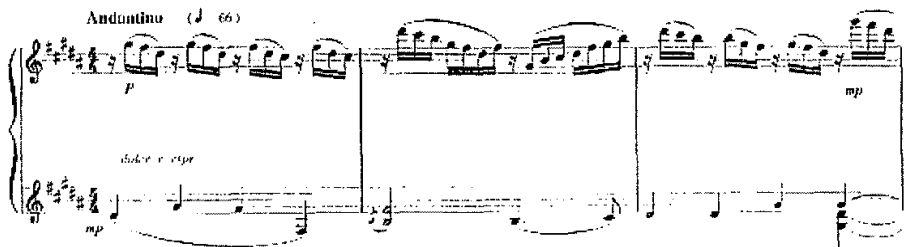
钢琴曲《梅花三弄》的谱例中，第3、4、5小节，作曲家在乐曲的左手演奏部分运用五声纵和性和弦的分解形式，将旋律欢快、流畅的情绪加以延伸，具有旋律化的特点。

谱例 51：钢琴曲《梅花三弄》



钢琴曲《流水》的主题段落，旋律以左手演奏。右手演奏部分则是五声调式和声的旋律化形态。将强位的音设计为十六分休止，以尾缀的方式体现出对左手旋律音的衬托。

谱例 52：钢琴曲《流水》



## 四 钢琴踏板的应用

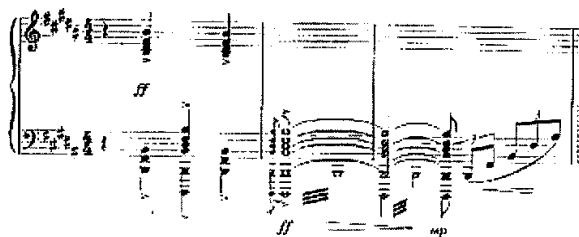
踏板是钢琴的特有装置，古琴并没有这个装置。在三首钢琴作品中，钢琴的踏板发挥着独特的作用。

### （一）右踏板

钢琴右踏板的使用即体现出对古琴曲音响特色的继承，又反映出钢琴曲本身的创作特点。右踏板被踩下时，制音器都被完全打开，泛音的效果明显增加同时会引起其他琴弦的共鸣。因此在钢琴作品中踏板的使用是必需的。首先，踏板的使用必须以继承散音音色的和弦为依据。因为散音是古琴演奏中最响亮，震动时间最长的音。其次在表现旋律的时，右踏板一方面要保持住延音的效果，另一方面，以和弦、小节、或乐句为单位转换踏板，其主要目的是避免钢琴的延音过长而影响到音乐得清晰。

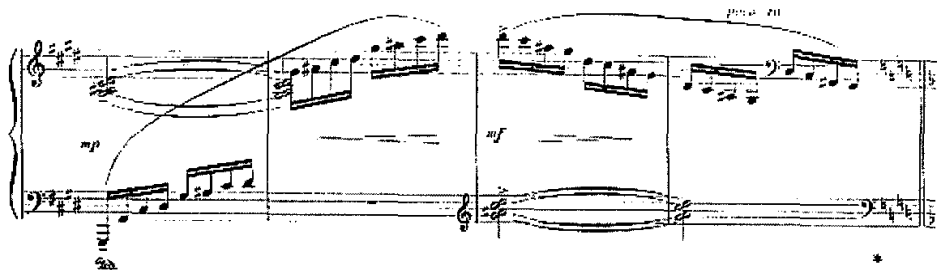
例如：在钢琴曲《流水》的引子部分，乐曲的开始的第1、2、3 三小节，B 宫和弦的强奏及震音的使用来表现高山的巍峨之势，作曲家虽然没有注明踏板的使用法，但完全可以使用右踏板将这三小节置于一个踏板之下，不但增强了音乐的力度，更重要的是右踏板的使用增加了延长音的效果，通过余音的自然衰减，体现出类似与古琴的散音效果。

### 谱例 53 钢琴曲《流水》



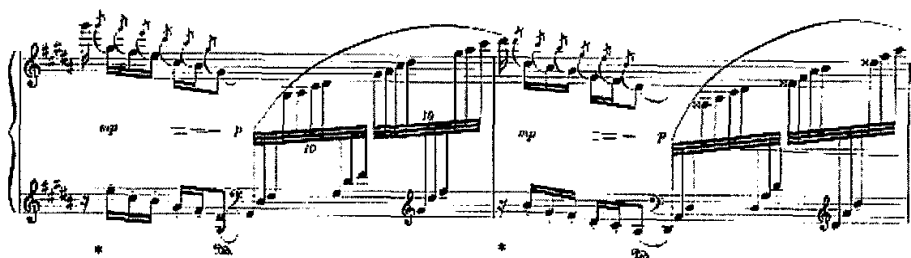
在下例钢琴曲《流水》谱例中，作曲家将右踏板标记为四小节，将同和弦置于一个小节之内，所形成的音响的混合，描写出水雾弥漫的效果。

### 谱例 54 钢琴曲《流水》



在下例钢琴曲《流水》谱例中，作曲家利用右踏板的使用使旋律与“滚沸”式的织体形成鲜明的对比，增强了音乐的表现力。

### 谱例 55 钢琴曲《流水》



#### (二) 左踏板

在三角钢琴上，当左踏板被踩下时，整套琴锤会稍向左侧移动，“音量当然减弱了，但更具重要意义的是，由于锤子用它表面的一个被撞击的少一些，因而更柔软的部分来击弦，而造成了音质上的改变。同样很重要是当锤子打击其他两根弦时，没有使用的那根弦所发出的轻微的振动。这个泛音的产生给予整个洪亮度蒙上一种薄纱似的声音。”<sup>19</sup> 这种声音再加之右踏板的配合，所产生的音响效果与古琴的泛音奏法有异曲同工之妙，在三首钢琴作品中，继承了古琴的泛音音色旋律的演奏，在力度较弱的情况下，右踏板与左踏板的配合使用将会使音色更加近似于古琴泛音的音色特点。

<sup>19</sup> 选自美国 约瑟夫·班诺维茨著 朱雅芬译《钢琴踏板法指导》第二章 第122页 上海音乐出版社 1992年8月第1版

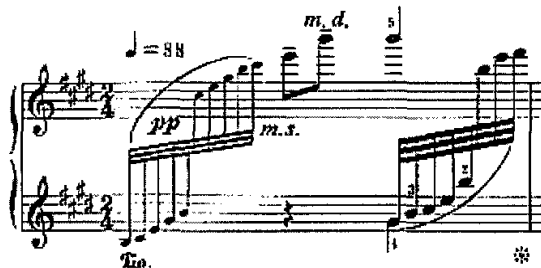
例如：在钢琴曲《梅花三弄》的谱例中作曲家注明了右踏板的位置，右踏板的使用增加了属和弦的延长音效果，但在第二小节，左踏板的使用将会使乐曲的力度减弱，并且呈现出近似于古琴泛音的效果，为主题的出现做好准备。

谱例 56 钢琴曲《梅花三弄》



在下列钢琴曲《梅花三弄》的谱例中，右踏板的使用使同一小节的和声混同在一起，因为乐曲注明了“PP”的力度，加之该旋律继承了古琴泛音的音色效果，因此可以使用左踏板减弱乐曲的力度，具有独特的音色效果。

谱例 57 钢琴曲《梅花三弄》



需要说明的是，钢琴的踏板法既是一种演奏技术，更是一种创作方法。作曲家往往在作品中根据需要注明踏板的位置和用法。在三首钢琴作品中，作曲家虽然在乐谱中没有更多地注明踏板的用法，甚至在钢琴曲《阳关三叠》中作曲家根本就没有注明踏板的用法，但这并不能说明钢琴的踏板并没有进入作曲家的创作思维之中。黎英海在对《阳关三叠》的评述中曾谈到“乐曲中有些地方用了模仿古琴泛音的写法，弹时触键和踏板须要用的十分讲究、细致，这样才能弹出不同

的声音层次来。”<sup>20</sup>可见踏板是在作曲家的思维之中存在的，但对踏板的处理作曲家却给演奏者留下了二度创作的空间。古琴的有效弦长较长加之较好的音箱共鸣，所以古琴有较长的延长音，这恰恰为钢琴的右踏板留下了很大的创作空间。古琴作为中国古老的乐器，并没有制音器之类的装置，古琴的发声在绝大多数情况下处于自然延长的状态。当人们在演奏这三首钢琴作品时，处于对古琴曲的理解自觉不自觉地都会使用踏板。然而，钢琴踏板的使用又不完全是出于对古琴音响的考虑。钢琴的踏板法，对钢琴乐曲中的乐句的连接、音色的对比、力度的增强与减弱、和弦的色彩等发挥着重要的作用，因此踏板的使用在三首钢琴作品中更多的是在继承基础上的创新。

---

<sup>20</sup> 苏澜深 《探中华之乐 求民族之风——黎英海先生谈话录》 原载《钢琴艺术》1999年第1期



## 第四章 三首钢琴作品的文化承载与审美取向

三首钢琴改编曲在继承和吸收古琴音乐的演奏技巧的同时,更加注重对中国传统文化的继承。古琴作为中华民族传统乐器之典范,最能体现中国传统音乐的深厚底蕴和中国传统文化的独特魅力。其承载的中国传统的审美观也影响到了三首钢琴曲的创作。三首钢琴改编曲,在审美取向上与古琴音乐一脉相承,这也恰恰反映出中国钢琴创作的独到之处,因而营造出完全不同于西方的“东方钢琴意境”。

### 一 旋律线条之美

中国的传统文化中,琴、棋、书、画并称,基本概括了中华民族的传统文化特征。而线条则是国人表现美感的重要手段,古琴音乐作为一种文人音乐,与中国古代的文人画作和文学趣味在审美取向上趋向一致。从中国古代文人画作中我们不免得到启示,“在文人画家看来,绘画的美不仅在于描绘自然,而且在于或更在于描画本身的线条、色彩亦即所谓笔墨本身。笔墨可以具有不依存于表现对象(景物)的相对独立的美。它不仅是种形式美、结构美,而且在这形式结构中能传达出人的种种主观精神世界,‘气韵’、‘兴味’。”<sup>21</sup>在中国古琴音乐中,最重要的表现手段是其独具特色的旋律。“美学国音乐学者—Manfred Dahmer在他的著作中总结了中国琴乐的两个特殊的美学现象,它们基于古琴的演奏技法,可以被看作是不同于其他音乐文化的特征:音的拖拽与音的颤吟。它们被理解为:目标音常常是通过滑音或刮奏到达,而不是直接出现;一个音发出之后常常颤动变化而不是单纯的一个音的自然衰减。尽管西方音乐中也普遍存在滑音、颤音和刮奏,但它们只是作为一种特殊的演奏技巧对旋律作一种装饰。在琴乐中它们却具有更重要的意义:几乎绝大多数音都通过拖拽与颤吟得到修饰。”<sup>22</sup>

三首钢琴作品在继承了传统文化的基础上给与旋律以新意和创造,力求把握住中国古琴音乐旋律的本质和特点。主要通过音程、节奏、力度、音色变化以及

<sup>21</sup> 李泽厚著《美的历程》第九章 宋元山水意境之“有我之境”第243页广西师范大学出版社2001年1月第二版

<sup>22</sup> 转引自 代百生《中国传统文化的象征——汗立三钢琴曲《#F商:书法与琴韵》中的“中国风格”探析》原载黄钟(武汉音乐学院学报)2004年第2期

对古琴演奏技法的继承，形成旋律起伏波动丰富生动的变化。同时三首钢琴作品利用五声民族调式作为基础，融进了西方音乐中的复调手法，使音乐既洋溢着民族的神韵和风貌，又使音乐充满复杂而丰富的音响现代感。作品十分注重旋律线条的表现力，在听觉上首先强调了旋律线条变化的美感。尽管在钢琴上表现古琴的旋律无法完全体现古琴旋律的风貌，这三首作品却十分明确地抓住了古琴旋律的典型特点。当追摹古琴的旋律出现在钢琴上之后，在作曲家的加工之下，自然而然的反映出钢琴的性能，适应钢琴的特性与音色特点。一方面，因演奏手法与形制的不同，古琴旋律的特色在钢琴上难以体现而被淡化，另一方面，通过对古琴旋律基本特点的把握，古琴曲调的神韵又被保留下来。因而在钢琴上体现古琴的旋律，更多的是在继承古琴旋律特点基础上的创新。

## 二 气韵与意境

钢琴曲将原古琴曲强调的“气韵”，以立体化的多声思维方式表现了出来。钢琴改编曲所表达的音乐内容实现了与中国审美传统的融合。“气韵”也是中国音乐审美中的一项重要标准，中国“气韵”这一范畴是最早出现南朝画家谢赫的《古画品录》中。中国文化中的“气”，并非仅指与西方文化共有的“气息”，而是指中国文化特有的气脉、气感。五代画家荆浩《笔法记》释“气韵”曰：“气者，心随笔运，取象不惑；韵者，隐迹立形，备遗不欲”，“气”是指形象鲜明生动。“韵”是指意味悠长含蓄。曹植《白鹤赋》中写道“聆雅琴之清韵”这是迄今为止在文献中发现的最早的“韵”字。但作为中国美学最高范畴的“韵”是在宋代正式出现的。“中国艺术中的‘诗、画、乐’三种形态在精神上是相互沟通的，其中书法与音乐成为我国传统文化中具有血脉关系的文化形态。因此，中国音乐也非常讲究‘气韵’。‘气’是音乐风格，‘韵’是音乐风格内在涵量的外化。二者主要表现为乐曲的整体与局部的区别。‘气’是通过全曲的架构而成立，‘韵’则是通过音乐细节的刻画而生动感人。气与韵作为矛盾的双方，是相互依存，互为前提的。”<sup>23</sup>意境是我国古典艺术美学思想中很重要的审美范畴。意境作为审美范畴，最早见于王昌龄的《诗格》。在谈“诗”之境时，王昌龄将其分为“物境”、“情景”、“意境”三类。意境反映在艺术作品中可以理解为情与景的融合。情景交融的方式具有抒情含蓄、意在言外的特色。

<sup>23</sup> 范立芝 《中国钢琴音乐演奏中的气与韵》原载《交响》（西安音乐学院学报季刊）2004年12月第23卷第4期

中国古代，文人是中国社会文化的创造者和传承者，而古琴则是陶冶情操的最理想的乐器，中国古代文人以古琴修身，以琴养德。古琴音乐因为古代文人的参与，与中国传统文化联系紧密。其中，儒、道思想对古琴音乐发展的影响最深。“儒家思想对古琴的影响主要表现在把古琴视为‘修身、齐家、治国、平天下’的政治和道德工具，道家思想则主要体现在古琴对自然、质朴、简淡、超脱风格的追求，‘中正平和’、‘清微淡远’的审美理想，则是传统儒、道思想在古琴音乐中统一、结合的体现。在此基础上，古琴音乐以含蓄为美，在音、意之间以音求意，追求音乐中蕴含的‘弦外之音’。”<sup>24</sup> 即强调所谓的气韵与意境。

就这三首钢琴改编曲言，通过对音乐的每一个基本要素进行修饰，即通过对乐曲的旋律、节奏、力度、时值、音色等音乐要素的艺术处理，使音乐的表现产生了温静恬淡的音响效果，利用音高、音区、音色的变化表现出含蓄、深沉的音乐特性。音乐的旋律与古琴所产生内在的联系，表现出音乐风格的内在涵量，制造悠远深邃的效果，因而使乐曲显得余韵无穷。作曲家在创作中抓住了古琴音乐的特点，在吸收了古琴音乐表现手法的基础上进行了大胆的创新。使人在艺术感知心理上产生“通感”，使人联想到古琴，联想到古琴所代表的人文与历史，从而具有了深刻的文化象征意义。

“中国传统美学讲究情景交融，寓情于景，借景抒情。优秀中国钢琴曲也是这样，情总是和一定的景联系起来，景又总是一定的情中之景。”<sup>25</sup>这三首钢琴改编曲，在创作中将相关的诗词意境融会入创作之中，使作品具有真挚、诗意的感情。

黎英海改编的钢琴曲《阳关三叠》是一首三段体结构的变奏曲。该作品以极其简朴洗练的手法，与王维原诗中的意境相结合，寄情于景，意在抒情，富有层次地表现了古人依依惜别时的真挚情感。音乐旋律古朴凄凉，作者运用平和、深沉的旋律音调，创造了一个感人至深的意境。

王建中改编的钢琴曲《梅花三弄》受到毛泽东的诗词《卜算子 咏梅》的启发，其词意为：“风雪送春归，飞雪迎春到，已是悬崖百丈冰，犹有花枝俏。”

---

<sup>24</sup> 褚云霞 《从古琴到琴歌》原载《艺术百家》2003年第3期总第73期

<sup>25</sup> 魏廷格 《论我国钢琴音乐创作》原载中国艺术研究院首届研究生《硕士学位论文集》

俏也不争春，只把春来报，待到山花烂漫时，她在丛中笑”。作曲家将原古琴曲的意境与毛泽东诗词《卜算子 咏梅》的意境巧妙结合，通过对梅花的静态与动态的逼真描写，以梅花的傲骨折射出人高洁轩昂的情操，创造出美妙的意境。钢琴曲《梅花三弄》在原曲旋律的基础上，再现并发挥了原曲的艺术内容，以丰富的钢琴织体将原曲的精神内涵作了阐释。

陈培勋改编的钢琴曲《流水》，灵感来自陈毅日志的诗词《咏三峡》。诗词的内容是“峨岷高万丈，夔巫锁西风。江流关不住，众水尽朝东”。作曲家将古老的琴曲与诗词结合起来，具有强烈的时代气息。该乐曲的体裁被作曲家定名为“音诗”，表明作曲家在创作中继承了西方浪漫主义时期标题音乐的创作方式。在西方“音诗”（Tone Poem），一般被认为是交响诗（Symphonic poem）的别名，“交响诗是按照文学、绘画、历史故事和民间传说等作成的一种大型管弦乐曲。是标题音乐的主要体裁之一。通常采用含有套曲因素的奏鸣曲式、变奏曲式等单乐章曲式，结构较自由。文学性的交响诗亦称为‘音诗’。”<sup>26</sup>钢琴曲《流水》的创作在内容上体现出对自然景物的描绘，在每个音乐段落的开始加注了标题，使乐曲具有了诗一样的意境。虽然作品并非交响曲体裁，但显然作曲家继承了音诗的文学性特征及结构的性质。1977年作曲家又将这首作品改编为管弦乐音画《流水》，可见前者是后者的钢琴缩谱。梁茂春对钢琴曲《流水》如此评价：“陈培勋先生改编的钢琴曲《流水》，对钢琴的各类琶音的表现力作了充分的发挥，音乐溶入了现代人对‘流水’的感受，借景抒情，注入了新的情感内容。”<sup>27</sup>作曲家陈培勋对自己的这首作品是这样描述的“内容描写流水的动态及人与大自然搏斗的激动意象。”<sup>28</sup>可见这首作品继承了原曲的审美特色，同时该曲又与陈毅诗词中的意境相结合，具有鲜明的时代特色。

总之，这三首钢琴曲改编曲与中国传统文化发生的联系，成为三首作品的文化特色之一。三首钢琴曲以古琴音乐为鉴，利用立体化、多声化的钢琴语言，创造出独特的美感。

<sup>26</sup> 缪天瑞 主编《音乐百科词典》第296页 人民音乐出版社1998年10月第一版

<sup>27</sup> 董道锦主编《陈培勋钢琴作品选集》人民音乐出版社出版2002年7月第一版，梁茂春之《〈陈培勋钢琴作品选集〉序》第9页

<sup>28</sup> 董道锦主编《陈培勋钢琴作品选集》人民音乐出版社出版2002年7月第一版，陈培勋之《关于几首钢琴曲的简单介绍》

## 结语

这三首作品体现出的创作方向表明，钢琴音乐同古琴音乐是可以相互融合的。钢琴不仅承载了古琴音乐的线性特征，而且以立体化的多声思维方式将其表现出来，并且形成了鲜明的东方艺术特色。三首钢琴曲在创作中以古琴曲的基本音调为基础，继承中国传统音乐美学中的原则，体现出中华民族独特的艺术趣味及审美特征。

本文的主体部分是第二章“三首钢琴改编曲中的继承”与第三章“三首钢琴改编曲中的创新”。“文化创新不是无源之水，无本之木，它必须建立在包括非物质文化遗产在内的文化传统之上，建立在文化传承之上。”<sup>29</sup> 本文所谈的继承与创新是辩证的关系，二者即相互联系又相互区别。继承是创新的基础，只有在继承基础上的创新才是成功的创新。创新是继承的目的，只有以创新为目的的继承才是科学的继承。本文所谈的继承是基于古琴演奏中所具有的音响特色，钢琴曲利用自身的优势实现了对古琴曲的继承；本文所谈的创新是基于钢琴自身的性能与特点。钢琴曲中以古琴所不具备的音乐要素将古琴音乐的线性思维方式以钢琴化的立体思维方式表达了出来。二者即相区别又相联系。这一观点在一定程度上反映出作曲家的创作思路。本文的研究虽然不涉及教学与演奏的内容，但本文的研究成果可以应用于三首钢琴作品的演奏与教学之中，可以为教学与演奏提供一定的参考。虽然古琴与现代钢琴在形制、演奏、创作等方面大不相同，但是不能否认，作为中国古典文化精髓的“古琴”音乐对于现代中国钢琴的创作有十分重要的继承意义，积极的整理与发掘“古琴”音乐，从中国传统文化汲取营养，对于特色钢琴创作理论的形成具有不可替代的作用。中国的作曲家以中西结合的方式将古琴音乐所具有的艺术魅力在钢琴中表现了出来。

杨荫浏先生曾说：“国乐的独到价值，必须在与世界音乐公开比较之后，始能得到最后正确的估计。国乐的充分发展，必须在与世界音乐经过极度融化之后，

---

<sup>29</sup> 李一 《“太古遗音”今又闻—古琴艺术入选“人类口头和非物质文化遗产代表作”座谈会侧记》原载《红楼梦学刊》2004年第1辑

才能达到它应有的程度”<sup>30</sup>国乐如何走向世界，如何体现自身的价值与发展，当然是一个非常复杂的问题，也不是本文的立论所在。但不可否认，国乐的发展与创新的形势是多种多样的，而取材于中国古琴音乐的钢琴音乐作品则是国乐与世界音乐实现“融化”的形式之一，并且成为向世界介绍东方音乐艺术的有效途径。

除三首改编曲以外，对古琴音乐的继承还产生了其他的钢琴作品，但这些作品对古琴音乐的吸收则呈现出多元的态势。有的作品是对古琴音乐片段性的继承如：钢琴曲《夕阳箫鼓》中的“水深云际”段；有的则是对古琴演奏技法的继承如：赵晓声在创作的钢琴曲《太极》中对古琴走手音的继承，有的则是对古琴音响的钢琴化创造，如：汪立三创作的钢琴组曲《他山集》中《一、F商调 书法与琴韵》，赋格部分对古琴音响的模拟。古琴音乐是中国传统音乐中最杰出的代表，它所承载的中国传统文化成为中国的钢琴作曲家们重要的创作源泉。而这三首钢琴改编曲成为古琴音乐于钢琴相联系的最具代表意义的钢琴作品，成为中国钢琴创作中宝贵的财富。一方面三首改编曲将源于西方的钢琴艺术同中国的古琴音乐联系了起来，另一方面三首改编曲为中国钢琴音乐的创作提供了新的思路，因而具有承前启后的意义。了解这三首作品的创作手法及其文化内涵，对于我们今天的学习和研究无疑是十分重要的。

---

<sup>30</sup> 转引自 牛陇菲 《古琴与钢琴》《星海音乐学院学报》2001年 第4期

## 主要参考文献:

### 一、专著:

- 1、《中国钢琴文化之形成与发展》 卞萌著  
华乐出版社出版 1996年8月北京第1版
- 2、《中国钢琴作品的分析与演奏》 童道锦 孙明珠 编选文集  
人民音乐出版社出版 2003年6月第1版
- 3、《音乐美学新论》 王次炤著  
中央音乐学院出版社出版 2002年12月第1版
- 4、《中国古琴艺术》 易存国著  
人民音乐出版社出版 2003年11月第1版
- 5、《中国音乐美学史》 蔡仲德著  
人民音乐出版社出版 1995年1月第1版
- 6、《中国音乐美学史资料注释》 蔡仲德著  
人民音乐出版社出版 1990年12月第1版
- 7、《琴史初编》 许健编著  
人民音乐出版社出版 1982年8月第1版
- 8、《音乐美学通论》 修海林 罗小平著  
上海音乐出版社出版 1999年4月第1版
- 9、《美的历程》 李泽厚 著  
广西师范大学出版社 2001年1月第2版
- 10、《汉族调式及和声》 黎英海著  
上海音乐出版社 2001年4月第1版

- 11、《古琴曲分析》 王震亚 著  
中央音乐学院出版社 2005 年 11 月第 1 版
- 12、《音乐百科词典》 繆天瑞 主编  
人民音乐出版社 1998 年 10 月第 1 版
- 13、《古琴曲集》 许健 王迪 编  
人民音乐出版社 1962 年 8 月版
- 14、《现代和声与中国作品研究》 王安国 著  
中国文联出版社 1989 年 6 月第 1 版
- 15、《中国音乐的人文阐释》 刘承华 著  
上海音乐出版社 2002 年 10 月第 1 版
- 16、《和声的民族风格与现代技法》论文集 人民音乐出版社编辑部编  
人民音乐出版社 1996 年 9 月第 1 版
- 17、《琴学备要》(手稿本) 顾梅羹著 人民音乐出版社
- 18、《中国音乐结构分析概论》 李吉提著  
中央音乐学院出版社 2004 年 10 月第 1 版
- 19、《中国五声性调式和声的理论与方法》 樊祖荫 著  
上海音乐出版社 2003 年 12 月第一版
- 20、《钢琴演奏之道》 赵晓生 著  
上海兴界图书出版公司 2002 年 2 月第 1 版
- 21、《钢琴踏板法指导》 美国 约瑟夫·班诺维茨著 朱雅芬译  
上海音乐出版社 1992 年 8 月第 1 版
- 22、《民族器乐概论》 李民雄 著  
上海音乐出版社 1997 年 12 月第 1 版



23、《古琴》 章英华 著

浙江人民出版社 2005年3月第1版

## 二、论文

1、《论王建中的钢琴改编曲》 魏廷格 《中国音乐学》1999年第2期

2、《以现代钢琴展现中华古韵的典范之作——弹王建中的钢琴曲〈梅花三弄〉所思》 卞萌 《乐器》2000年第4期

3、《钢琴曲〈梅花三弄〉演奏之诠释》 杨静 《中国音乐》2002年第4期

4、《根据传统乐曲改编的5首中国钢琴曲的艺术特色》 代百生《黄钟》(武汉音乐学院学报)1999年第3期

5、《古曲艺术留芬芳 洋为中用添新彩——谈黎英海改编的钢琴曲〈阳关三叠〉、〈夕阳箫鼓〉》 何俐 《钢琴艺术》杂志2004年第2期

6《中国钢琴语境》 赵晓声《钢琴艺术》2003年第6期

7、《钢琴与古琴孰高?》江江 《钢琴艺术》1999年第6期

8、《古琴与钢琴》牛陇菲《星海音乐学院学报》2001年第4期

9、《论我国钢琴音乐创作》 魏廷格 《硕士学位论文集-音乐卷》 文化艺术出版社 1987年10月第1版

10、《从中国钢琴曲看传统音乐与当代音乐创作之关系》魏廷格 《中国音乐学》1987年第3期

11、《“风、雅、韵”中国钢琴音乐作品教学和演奏中的主要问题研究(之一)》 韩佩君 《中国音乐》(季刊)2004年第4期

12、《“琴韵”——中国钢琴音乐作品的教学与演奏》韩佩君 《中国音乐》(季

刊)2004年第2期

- 13、《近现代中国钢琴音乐的创作与发展》卜莉 《星海音乐学院学报》  
2004年第4期
- 14、《中国钢琴音乐的创作及其启示》 陈旭 《音乐研究》季刊2001年  
第4期
- 15、《中国钢琴音乐演奏中的气与韵》 范立芝 《交响》(西安音乐学院  
学报季刊)2004年1第4期
- 16、《中国钢琴音乐作品的民族化特征》 杨文 《音乐探索》2005年第1期
- 17、《论中国传统乐曲钢琴改编作品的艺术特色》 吴修林 湖南文理学院学  
报《社会科学版》2004年第3期
- 18、《“太古遗音”今又闻—古琴艺术入选“人类口头和非物质遗产代表作”  
座谈会侧记》 李一 原载《红楼梦学刊》2004年第1辑
- 19、《音乐与自然》 赵晓生 《钢琴艺术》 2002年第2期
- 20、《从古琴到琴歌》 褚云霞 《艺术百家》2003年第3期总第73期
- 21、《中国传统文化的象征—汪立三钢琴曲,〈#F商:书法与琴韵〉中的“中  
国风格”探析》 代百生 《黄钟》(武汉音乐学院学报)2004年第2期
- 22、《浅探古琴音乐的节奏规律》 万兰珍 《音乐探索》 2003年第6期
- 23、《双琴记:古琴与钢琴的随想》 赵晓生 《钢琴艺术》 2001年第3期
- 24、《不断充实自己——走访王建中教授》 巢志珏 《钢琴艺术》2000年第  
4期总第28期
- 25、《点描与留白—古琴曲的多声形态研究》 胡向阳 《音乐研究》季刊2002  
年6月第2期

### 三、乐谱文献

- 1、《中国钢琴作品选》 中国音乐学院钢琴系主编 人民音乐出版社出版  
(1994年8月第一版)
- 2、《中国钢琴名曲曲库》 魏廷格 李明俊 许民主编 时代文艺出版社出版  
(1995年第一版)
- 3、《钢琴曲选 1949—1979》中国音乐家协会主编 人民音乐出版社出版  
(1981年3月第一版)
- 4、《王建中钢琴作品集》 上海音乐出版社出版 (1995年4月第一版);
- 5、魏廷格编注《中国钢琴名曲 30 首》人民音乐出版社出版 (1996年4月第一版)
- 6、《钢琴曲五首》人民音乐出版社出版 (1981年9月北京第1版)
- 7、《陈培勋钢琴作品选集》 童道锦主编 人民音乐出版社出版 (2002年7月第一版)
- 8、《古琴曲集》 许健 王迪 编 人民音乐出版社 1962年8月版
- 9、《琴学备要》(乐谱部分) 顾梅羹著 人民音乐出版社

## 致谢

三年的硕士生活转眼即将结束，本论文的写作是我硕士求学阶段的总结和汇报。对于本论文的完成，首先要诚挚感谢我的导师李美格副教授，李老师给予了我严格而又耐心的指导，还要感谢刘鸿模老师在开题报告中给我提出的中肯的建议。

在本文的撰写过程中上海音乐学院的吕黄、孙维权和王建中三位老师先后给了我许多的批评和建议，三位老师治学严谨，耐心细致，给了我许多无私的帮助，使本文的撰写得以完成。学生深为感动，在此谨表谢意。

同时要感谢毛节美老师、葛世杰老师、冯季青老师、谢哲邦老师在我三年的学习生活中给与的关心和指导。

另外，还要感谢中国艺术研究院音乐研究所的魏廷格先生，以及郭克俭博士和孟凡玉博士，在本人搜集资料的过程中他们给予了热情的帮助并对本文提出了宝贵建议。

回忆三年的求学历程，内心感慨万千。在此我要深深地感谢我的导师李美格老师，先生悉心教导，使我在学术探索和思维方式上取得了进步；先生为人师表，给我树立了榜样。

最后，我要感谢所有关心和帮助过我的同学们！

## 论文独创性声明

本论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。论文中除了特别加以标注和致谢的地方外，不包含其他人或机构已经发表或撰写过的研究成果。其他同志对本研究的启发和所做的贡献均已在论文中做了明确的声明并表示了谢意。

作者签名: 2006. 日期: 2006.5  
张

## 论文使用授权声明

本人完全了解上海师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留送交论文的复印件，允许论文被查阅和借阅；学校可以公布论文的全部或部分内容，可以采用影印、缩印或其它手段保存论文。保密的论文在解密后遵守此规定。

作者签名: 导师签名: 日期: