

909905

单位代码	10445
学号	20022002
分类号	J624.1

山东师范大学

硕士学位论文

论文题目 三首中国古曲钢琴改编曲研究

学科专业名称 音乐学
申请人姓名 于莉莉
指导教师 唐宁 教授

论文提交时间 2006 年 5 月 10 日

独 创 声 明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得_____（注：如没有其他需要特别声明的，本栏可空）或其他教育机构的学位或证书使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名：于新新

导师签字：唐宁

学位论文授权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，有权保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权学校可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。（保密的学位论文在解密后适用本授权书）

学位论文作者签名：于新新

导师签字：唐宁

签字日期：2006年5月10日

签字日期：2006年5月10日

中文摘要

从二十世纪初中国的第一首尝试性钢琴作品问世,由最初的学习、借鉴外国的成功经验,到逐渐与民族风格相结合,中国作曲家不断吸取中国传统音乐、民族精神文化内涵的精髓,在这条曲折的创作道路上孜孜以求,中国钢琴作品的创作也日臻完善。如今,民族音乐已成为钢琴创作的重要途径。也正因如此,以中国民歌、传统古曲、民族器乐曲等改编创作的钢琴改编曲作为中国钢琴艺术的重要组成部分越来越受到世人的关注。

本文以三首中国古曲改编的钢琴改编曲——黎英海先生改编的《夕阳箫鼓》、《阳关三叠》和王建中先生改编的《梅花三弄》作为具体研究对象,从三方面展开论述:

第一章以中国近现代社会为背景,概括地讲述了中国钢琴音乐创作发展的几个阶段,作曲家为追求“中国钢琴音乐民族化”所进行的一系列探索与创新,从而引出中国钢琴改编曲的产生是受历史和政治原因影响的,它的产生有着符合其自身艺术特点的自然规律。另外,从中国钢琴改编曲的分类引出三首要研究的中国古曲改编曲,对古曲悠久的历史渊源作简要回顾。

第二章从四个方面分析了三首中国古曲钢琴改编曲的创作,即:一、旋律特点。二、曲式结构。三、和声。四、钢琴织体。通过对作品本体的全面研究,总结了作曲家在创作改编三首钢琴改编曲的过程中如何既保持原曲的传统民族特色,同时又尽可能地充分发挥钢琴的优越性,从而形成了具有浓郁中国民族风格特征的中国钢琴曲的过程。

第三章论述了三首古曲钢琴改编曲的演奏技法:一、音色与触键。1、古琴音色的模仿;2、琵琶音色的模仿;3、筝音色的模仿;4、箫音色的模仿。二、线性旋律的演奏。三、装饰音的演奏。1、倚音的演奏;2、颤音的演奏;3、琶音的演奏;4、波音的演奏。四、节奏的把握。五、踏板。通过对以上五个方面详细的剖析,结合个人的演奏实践,从中国传统音乐的审美角度,总结了用西洋乐器钢琴演奏中国钢琴作品时,结合对民族乐器音色的模仿和民族器乐技法的借鉴,逐渐形成了中国钢琴艺术特有的钢琴演奏技艺。

中国钢琴音乐在短短几十年的发展中可谓硕果累累。理解与演奏好这些具有民族意韵的中国钢琴音乐作品,对于更好的了解民族文化,弘扬民族风格与精神,体现民族气质与个性,发展、弘扬中国钢琴音乐都将具有深远意义。

关键词:钢琴 古曲 改编 民族 演奏

分类号:J624.1

Abstract

The first Chinese piano work came out at the beginning of the 20th century, and from then on, Chinese composers, starting from learning from and using the experience of other countries for reference, then combining it with national styles step by step and absorbing the quintessence of traditional Chinese music and the national culture, struggled in the way of composition and made Chinese piano works more and more mature. Rooting itself in national music is an important way for Chinese piano composition. Because of that and other historical elements, piano arrangements, based on Chinese folk songs, traditional ancient music and traditional instrumental music, emerged as the times required. As an important part of Chinese piano art, Chinese piano arrangements have been given more and more attention.

The essay chooses three piano arrangements based on ancient Chinese music *Xiyang Xiao Gu* and *Yangguan San Die* by Mr. Li Yinghai, and *Meihua San Nong* by Mr. Wang Jianzhong — and expounds them from three aspects:

Chapter One discusses, on the background of the society of modern times, the development stages of Chinese piano music, and a series of exploration and renovation carried out by composers for “piano nationalization in China”, and points out that Chinese piano arrangement is influenced by historic and politic elements and its emergence has its own natural art logic. In addition, based on the three arrangements of ancient Chinese music which will be studied in the essay from the classification of Chinese piano arrangements, the essay reviews briefly the long historic origins of ancient music and gives a brief account of the two revisers, Mr. Li Yinghai and Mr. Wang Jianzhong.

Chapter Two analyzes the arrangement creation of the three ancient Chinese music from five aspects: 1. the structure of musical forms; 2. the characteristics of movement of linear melody; 3. harmony; 4. piano layer. On the comprehensive study of the five aspects mentioned above, the essay summarizes how the composers retained the traditional national characteristics of the original music when they rearranged the three pieces of piano music, meanwhile gave full play to strong points of the piano to create Chinese piano music full of Chinese national characteristics.

Chapter Three discusses the performance skills of the three ancient piano arrangements: I. special performance skills and textbook; II. Tone and touching keyboard: 1. Seven-stringer harp 2. Chinese lute 3. Chinese table harp 4. Vertical bamboo flute; III. the performance of linear melody; IV. Ornament: 1. Appoggiatura 2. Trill; 3. Broken chord; 4. Mordent; V. Rhythm; VI. Pedal. Analyzing these six aspects in detail, combining my own performance practice, and basing on the aesthetic approach of traditional Chinese music, the essay outlines how to imitate the tone of national instrument and use the successful experiences of performance skills of national instrument for reference to gradually develop the unique performance technique of Chinese piano art.

In spite of its short time of development in China, piano music has got innumerable great achievements. Spreading national style and spirit, embodying national temperament and character, and understanding and performing well the Chinese piano music that possess national lingering charm, will have profound significance for understanding national culture and developing and spreading Chinese piano music.

Key words: piano, ancient music, rearrange, nation, play

Category: J624.1

引言

音乐，是从人的生命中直接流淌出来的艺术，是人类社会生存的文化基础之一。无论它表现为低浅的吟唱，铿然的鼓点，跳动的笙歌，还是磅礴的管弦乐交响，人们都可以凭借它抒发情感，调理心智……然而，由于地理环境、社会背景、宗教信仰等方面的差异，泾渭分明的中西文化基础造就了完全不同的中、西方音乐。随着时代的发展变迁，在社会经济、政治、意识等各方面的影响下，中西文化也在不断互相交流、融合中发展。中国钢琴音乐创作就是在东西方文化不断地交流、融合的过程中产生和发展起来的，是作曲家、钢琴家们将中外科学的作曲理论与技术同优秀的民族音乐有机结合的产物，是他们努力借鉴世界上各种流派、各种风格钢琴音乐创作的成功经验，深入挖掘我国丰富多采的民族民间音乐，独辟蹊径、锐意创新的结果。

随着经济、文化生活不断的进步发展，以及中国音乐家对钢琴了解的不断加深，经过长期学习、借鉴、探索与发展西方音乐文化规律和特点，我国的钢琴音乐创作日臻成熟，逐渐呈现出创作风格多元化、音乐内容多样化的趋势，并形成了具有鲜明民族特色的创作风格。无论来自古典乐曲、民间器乐曲、民歌改编曲，还是个性鲜明的创作曲，均以揭示民族风格、民族韵味为基本宗旨。作品内容或反映我国人民丰富的生活、崭新的面貌；或展示意趣盎然的民族风情、地方习俗；或表现祖国的大好河山、秀美景观；或讴歌中国人民为生存、为独立、为自由而奋斗的英雄壮举与伟大精神等等。作曲技法从旋律、和声、复调，到织体结构、装饰音，甚至触键方法，各种奏法等可谓独树一帜、自然天成，迥然有别于欧洲传统的钢琴作品，向人们展示了东方音乐的新颖音响与迷人魅力。

钢琴这一西方乐器在中国大地上从无到有，从最初的萌芽到如今的蓬勃发展，中国几代作曲家做了大量有益的尝试，百年来，中国作曲家运用钢琴丰富的音乐语汇，把积淀了五千年的中华民族文化作为表现内容和创作素材的来源，创作出了大量优秀的音乐作品。为了便于演奏与教学，我国相继出版的钢琴曲集有周广仁等编的《初级钢琴曲集》、黎英海的《中国民歌钢琴小曲 50 首》，还有《钢琴曲选 1949-1979》、《钢琴曲选（少年儿童）1949-1979》、《中国钢琴作品选》、《崔世光钢琴曲选》、《王建中钢琴曲选》、《储望华钢琴曲选》、《中国钢琴曲选 30 首》等等。直到 1995 年，由时代文艺出版社出版，魏廷格、李明俊、许民主编的《中国钢琴名曲库》，为钢琴演奏、专业及业余钢琴教

育和中国钢琴作品的研究提供了一套相对系统的中国钢琴曲集。本书的前言中写到“本曲库的着眼点是民族风格、艺术性、钢琴化等几方面都很成功、基本成功或在中国钢琴曲创作史上留有某些足迹的作品。同时，力求风格、技法的多样性和广泛性。选曲的重点主要为 80 年代初以前的作品。……本曲库总计收入 95 部作品（含可单独演奏的曲目约在 140 首以上），分四卷出版。”贺绿汀老前辈为曲库题写了书名，周广仁先生撰写序言并校订英文目录。曲库中收集的都是经受过历史考验的优秀作品，经过编者与作者的核实、定稿，及在指法、奏法、表情记号等方面的精心加工，这套中国钢琴作品曲集可以说是一部最新、最确切可靠的版本。^[1]曲库中由中国古曲改编的钢琴改编曲只收入了三首即第一卷中黎英海先生改编的《夕阳箫鼓》、《阳关三叠》和第二卷中王建中先生改编的《梅花三弄》。

这三首传统古曲钢琴改编曲是依据原曲素材创作的，受到了中国传统音乐的影响，蕴涵着中国音乐文化的传统理念。它们是众多的中国钢琴作品的经典之作。在和声的民族化，织体的钢琴化，结构的严谨性，多声思维的运用，线性旋律的铺展，调性的转换等方面，都进行了大胆而有益的民族化探索，并且取得了很大成就。另外，这三首民族色彩鲜明的作品，不仅包含了西方钢琴曲的各种演奏技巧，还蕴藏了许多具有中国音乐特色的特殊演奏技法等待我们去探索去挖掘。要想在演奏中弹出浓烈的“中国味”，就必须特别注重音乐意境和作品内涵的表现，深入了解中国民族审美意识和民族民间音乐文化的底蕴，不然，我们的演奏就会象一个不懂中国文化的外国人弹古琴一样，也许可以弹的动听，但却缺乏民族音乐的神韵。研究这些充满中国文化与中国精神的钢琴作品，对于进一步深化中国钢琴作品的理论研究，发扬、传播我国悠久的音乐文化都将具有深远意义。

近年来，音乐界学者们对中国钢琴作品的研究涉及方方面面，像对这三首中国古曲钢琴改编曲中的一首进行研究的文章也较为常见，但是一并研究，且从钢琴作品的创编尤其是特殊演奏技艺方面进行系统、深入、全面的梳理并不多见。笔者希望通过自己的研究能起到“抛砖引玉”的作用，以引起更多同仁对中国钢琴作品的关注，逐步扩大研究深度与范畴。

下面我将立足于个人的演奏实践，对以上三首作品进行分析与解读。

第一章 概述

第一节 关于中国钢琴改编曲

1840年以后,在西欧的音乐史上,正是浪漫主义音乐发展的鼎盛时期,从19世纪30年代至40年代,有人称它是西欧钢琴音乐的黄金时代,而中国却经历着民族的耻辱。鸦片战争,强行打开了中国的大门,随着一系列不平等条约的签订,帝国主义为了从文化上麻痹中国人民的民族精神,大批传教士和商人涌入中国,开设教堂、教会学校。钢琴这一地道的西方乐器,随着西方文化的传播传入中国,并一步步拉开了中国钢琴教学的帷幕。有了最初的钢琴教育,自然会有萌芽的钢琴创作,一批旧民主主义知识分子,从对钢琴的新鲜与陌生,在不断的学习应用过程中开始了他们的实践与探索。

1915年赵元任创作了中国第一首钢琴作品——《和平进行曲》,发表在同年《科学》杂志第一卷第一期上。随后,1917年他又创作了《偶成》,1919年创作了《小朋友进行曲》;1921年李荣寿创作了《锯大缸》等。这一时期的作品,还是尝试性的。作品构思简单,曲式短小,对外来技巧尚处于学习、模仿甚至硬搬阶段。在风格上,虽带有民族音调因素,但还不是完全中国化的乐曲。这些小曲的创作表明了中国音乐家已开始探索在西欧引进的钢琴上如何来表现中国的内容和风格,使源于欧洲的钢琴艺术同中国独特的艺术思维和音律联系起来。这都为以后的钢琴创作提供了宝贵经验,启示了以民族特色为根基的创作方向。1932年,老志诚创作了《牧童之乐》,江定仙创作了《摇篮曲》。这两首作品标志着中国作曲家在努力冲破外来理论的束缚,探索钢琴作品的民族化方面迈出了可喜的一步。完全成熟的第一首中国钢琴曲是贺绿汀创作于1934年的《牧童短笛》。在中国钢琴音乐创作史上,这是有重要意义的作品。我国著名钢琴音乐理论家魏廷格先生指出:这首作品第一次做到了“(1)使用了欧洲理论的某些原则,如复调、和声、曲式等,但却完全消除了欧洲音乐的审美影响,就是说表现出了完全中国化的音乐美。(2)与中国音乐传统血肉相连。它是在中国音乐传统树上开出的钢琴音乐之花。(3)乐曲的形成完美无瑕真是不可增减一音,不可更换一音。(4)真正钢琴化的作品。它纯粹是钢琴的,又是中国的语言。”《牧童短笛》首次将以上四点结合在一起,用令人信服的实践确定了中国钢琴曲这一新的中国音乐形式。^[2]其后,肖友梅创作的《新霓裳羽衣舞》、刘雪庵创作的《中国组曲》、陆柏华创作的《浔阳古调》、瞿维创作的《花鼓》、桑桐创作的《在那遥远的地方》、丁善德创作的《中国民歌主题变奏曲》等,这些

作品都是对中国音乐民族化的有益尝试。

解放后，“民族的、科学的、大众的文化”和“为工农兵服务”确立了中国音乐创作的主要方向，“古为今用”、“洋为中用”又成为当时文艺继承、借鉴的方针政策。民族化成了艺术家进行艺术创作的自觉意识和行为。而以民族民间音乐为创作素材的钢琴曲在这一时期的中国钢琴作品中占有很大的比重，如：丁善德的《新疆舞曲第一号》、《新疆舞曲第二号》、瞿维的《主题与变奏曲》、《洪湖赤卫队幻想曲》；桑桐的《内蒙民歌小曲七首》、《春风竹笛》；陈培勋的《卖杂货》、《思春》、《双飞蝴蝶主题变奏曲》、《早天雷》；朱践耳的《序曲第二号——流水》；汪立三的《兰花花》；江静的《红头绳》；殷承宗的《快乐的罗嗦》、《秧歌舞》；刘诗昆的《白毛女即兴曲》；储望华的《解放区的天》、《翻身的日子》；刘福安的《采茶扑蝶》；孙以强的《送红榜》、《谷粒飞舞》；廖胜京的《火把节之夜》；郭志红的《春到公社》、《新疆舞曲》等，都在中国钢琴音乐创作民族化的探索和实践方面取得了很大的艺术成就，奠定了五十年代我国钢琴音乐创作初步繁荣的基础。

文化大革命狂风骤起，钢琴作为“封、资、修”被当成废品或充公，钢琴文化几乎被无情封杀。但中国钢琴音乐的生命力是顽强的，没有被扼杀在摇篮中，在那个特殊的年代里产生了特殊的中国钢琴音乐作品如：《钢琴伴唱红灯记》、钢琴协奏曲《黄河》，使文化的荒漠中有了一丝绿意，钢琴改编曲这一新的艺术创作形式在夹缝中生存下来。这一成功的收获都要归功于我国著名钢琴家殷承宗的不懈努力。他不甘心就这样离开深爱着的舞台与钢琴艺术，最终找到了一个变通的演奏方式：把钢琴搬到天安门广场上去，在成千上万的人面前演奏革命歌曲。在钢琴家们的支持下，他把历来由民乐队伴奏京剧的传统表演风格，移植到钢琴上来，使钢琴与中国古典戏曲艺术有机结合，产生出新的韵味和美学价值。可喜的是当局认可了这种钢琴伴唱京剧形式，作品《红灯记》被允许公演，受到大众的热烈欢迎并被拍成电影，红透大江南北。后来，殷承宗、刘庄、储望华、盛礼红、石叔诚、许裴星等人于1969年12月集体改编了钢琴协奏曲《黄河》，1970年5月在北京由殷承宗担任独奏，李德伦指挥中央乐团在北京举行了首演。

钢琴伴唱京剧《红灯记》和钢琴协奏曲《黄河》登上舞台的成功，终于为中国钢琴音乐在“文革”时期重新开启了艺术之门，使沉寂了好几年的中国作曲家、钢琴家找到了在特定政治环境下如何生存与发展的形式，应运而生的中国钢琴改编曲，便成为了“文革”后期中国钢琴音乐唯一的创作形式。^[3]不少钢琴家演奏家相继投入到中国钢琴改编曲的创作中。他们巧妙地把一些已经通过审查，符合要求的作品按照当时政治环境的要求，

改编为钢琴曲之后演奏。通过音乐家们的不断探索、进取，中国钢琴改编曲的创作如怒花绽放，水平愈来愈高。虽然每一首中国钢琴改编曲，都要经过官方的严格审查才可以被演奏和保留。然而就是在这种苛刻的条件下，源于华夏五千年的悠久历史和炎黄子孙的音乐才富，却共同铸就了开采不尽的民族民间资源，一首首被人熟悉的优秀钢琴改编曲闪耀出五彩的光芒。

中国钢琴改编曲的出现有着它艺术的自然逻辑，有着中华民族土壤的孕育，也有着历史条件和政治方面的影响。中国钢琴改编曲无论对普及钢琴音乐，提高广大听众钢琴音乐欣赏能力，使钢琴艺术获得深厚、广泛的听众基础，还是对发展钢琴演奏技巧，以及丰富钢琴文献、促进我国的钢琴曲创作，钢琴改编曲都有其特殊意义。它是钢琴艺术整体中不可缺少的一个组成部分，优秀的钢琴改编曲是对钢琴艺术审美价值的拓展，同样也是对非钢琴改编曲创作的促进。

一部部优秀的中国钢琴改编曲凝聚了作曲家的心血与智慧，可谓精彩分成，各有千秋。创作中，作曲家在保持作品原貌的基础上，充分运用钢琴这一表现工具，再现发展音乐形象，丰富音乐内涵。以民族民间音乐为素材改编而成的中国钢琴改编曲构成了钢琴创作重要的组成部分，并且在探索中国钢琴作品民族化方面取得了可喜的成就。改编曲根据原作题材内容的不同，我们可将其分为两大类：一是根据各种歌曲（包括创作歌曲、填词歌曲、还有革命民歌等）改编的钢琴曲。如：王建中改编的《山丹丹开花红艳艳》、《绣金匾》、《军民大生产》、《翻身道情》、《浏阳河》；崔世光改编的《松花江上》、《序曲和舞曲》；储望华改编的《红星闪闪放光彩》、《南海小哨兵》、《解放区的天》；周广仁改编的《台湾同胞我的骨肉兄弟》、《陕北民歌主题变奏曲》；以及殷承宗等人根据冼星海创作的《黄河大合唱》改编的钢琴协奏曲《黄河》等等；二是根据历史悠久广为流传的影响深远的传统古典乐曲、民间器乐曲改编而来的。其中由中国古曲改编而成的钢琴曲有黎英海改编的《夕阳箫鼓》、《阳关三叠》；王建中改编的《梅花三弄》；殷承宗改编的《十面埋伏》；朱嵩改编的《双鹤听泉》；谢耿改编的《霓裳羽衣曲》；陈培勋改编的《流水》。由中国传统音乐改编的钢琴曲如王建中改编的《百鸟朝凤》；储望华改编的《二泉映月》以及其它如陈培勋改编的《平湖秋月》、《旱天雷》、《卖杂货》、《双飞蝴蝶主题变奏曲》等等。虽然钢琴改编曲对于钢琴作品的创作来说路窄了一些，但在钢琴音乐民族化探索方面，仍然有着不可低估的意义。应该说它对文革后，尤其是改革开放以后的音乐创作起到了一定的引导作用。

本文所涉及的是由古曲改编的三首钢琴改编曲：黎英海先生改编的《夕阳箫鼓》、

《阳关三叠》和王建中先生改编的《梅花三弄》。这三首作品都保持了民族的调式、风格和韵味，在追求民族风格和模拟民族器乐音响方面做了许多新的尝试，可以说是古曲改编曲中的精品。要对这三首钢琴改编曲进行细致的研究，首先要了解三首作品原曲的渊源、移植改编曲的创作背景等情况。

第二节 三首古曲的渊源

一、古曲《夕阳箫鼓》

《夕阳箫鼓》原来是一首著名的琵琶传统大套文曲。（又名《夕阳箫歌》），亦名《浔阳琵琶》、《浔阳夜月》、《浔阳曲》。《夕阳箫鼓》的曲名最早见于清·姚的《今乐考证》。根据现存乐谱看，最早当推清代琵琶名家鞠士林（1736-1820）所传《闲叙幽音》手抄本，另外还有清代嘉庆己卯年（1819）《南北二派琵琶谱真传》，道光壬戌年江苏松江张兼山的手抄本《檀槽集》，光绪戊戌年（1898）《陈子敬琵琶手抄本》，1929年《养正轩琵琶谱》等也都记有此曲。1895年，平湖派琵琶演奏家立芳园，将这首乐曲收入所编的《南北派十三套大曲琵琶新谱》（工尺谱本）并译名《浔阳琵琶》，全曲分为十段，标题是“夕阳箫古”、“花蕊散回风”、“关山临却月”、“临水斜阳”、“枫荻秋声”、“巫峡千寻”、“箫声红树里”、“临江完眺”、“渔舟唱晚”、“夕阳影里一归舟”等。1898年陈子敬传抄本，将当时的传谱嵌入“回风”、“却月”、“临水”、“箫嚷”、“晓眺”、“归舟”等七个小标题。此后，又有人将这首乐曲更名之为《浔阳月夜》、《浔阳曲》。1925年，上海大同乐会的柳姚章、郑觐文根据汪庭昱的琵琶独奏谱《浔阳月夜》，改编成为丝竹合奏曲，同时，根据《琵琶记》中的“春江花朝秋月夜”更名为《春江花月夜》。另拟十个小标题是“江楼钟鼓”、“月上东山”、“风回曲水”、“花影层叠”、“水深云际”、“渔歌唱晚”、“回澜拍岸”、“鸣远濑”、“欵乃归舟”、“尾声”。此曲。历代名家虽各有变动，基本精华却一脉传今。做为中国民乐的精品，曾多次录制唱片并演出，流传甚广。《夕阳箫鼓》还曾多次被人改编成民乐合奏曲，中国吉他演奏家殷飏将其改编为吉他独奏曲《浔阳月夜》、刘庄将其改编为木管五重奏，陈培勋将其改编为交响音画等。

1972年，著名作曲家黎英海根据不同版本的琵琶谱和合奏谱，取其之长移植到钢琴上，将《夕阳箫鼓》改编成钢琴独奏曲，收在1981年人民音乐出版社出版的《钢琴曲五首》中，这是最早的改编版本。1982年，在中国音乐学院学报《中国音乐》上，黎英海先生又发表了1975年改编的另一个《夕阳箫鼓》的版本，此版本曲式结构更集中，

减少了对琵琶演奏手法过多的模仿，更加突出了钢琴的特点，便于表现音乐，比第一个版本更加成熟。而殷承宗演奏的却又是另一个版本。后面部分与前两个版本一样，但前面缩减的很多，音乐意境无法充分展示。魏廷格先生在编著《中国钢琴名曲30首》时，根据作曲家的意见，共同敲定目前最认可的版本，于1996年人民音乐出版社出版发行。

二、古曲《梅花三弄》

《梅花三弄》又名《梅花引》、《玉妃引》，是中国传统艺术中表现梅花的佳作。曲谱最早见于明代《神奇秘谱》。谱中解题称晋代桓伊曾为王徽在笛上“为梅花三弄之调。后人以琴为三弄焉”。此说源于《晋书·列传第五十一》，但未写明是以梅花为题材。郭茂倩《乐府诗集》卷第二十四南朝宋鲍照（约414~466）《梅花落》解题称，“《梅花落》本笛中曲也”，“今其声犹有存者”。今存唐诗中亦多有笛曲《梅花落》的描述，说明南朝至唐间，笛曲《梅花落》较为流行。

琴曲《梅花三弄》曲中泛音曲调在不同徽位上出现三次，即取泛音三段，同徽同弦，故称“三弄”。^[4]《乐府诗集》卷三十平调曲与卷三十三清调曲中各有一解题，提到相和三调器乐演奏中，以笛作“下声弄、高弄、游弄”的技法。今琴曲中“三弄”的曲体结构可能就是这种表演形式的遗存。

关于《梅花三弄》的乐曲内容，历代琴谱都有所介绍，从南朝至唐的笛曲《梅花落》大都表现怨愁离绪的情感内容。明清琴曲《梅花三弄》多以梅花凌霜傲寒，高洁不屈的节操与气质为表现内容，“桓伊出笛吹三弄梅花之调，高妙绝伦，后人入于琴”。“梅为花之最清，琴为声之最清，以最清之声写最清之物，宜其有凌霜音韵也”，“三弄之意，则取泛音三段，同弦异徽云尔。”（明《伯牙心法》）从这里可以看出，它首先是一首笛曲，后来才改编成古琴曲（作者究竟何人，难以定论）。今演奏用谱有虞山派《琴谱谐声》（清周显祖编，1820年刻本）的琴箫合谱，其节奏较为规整，宜于合奏；广陵派晚期的《蕉庵琴谱》（清秦淮瀚辑，1868年刊本），其节奏较自由，曲终前的转调令人耳目一新。

1973年著名作曲家王建中将《梅花三弄》改编成钢琴曲，以该曲主题音调为基础，表现了毛泽东词《咏梅》的意境。收在1981年人民音乐出版社出版的《钢琴曲五首》中。

三、古曲《阳关三叠》

《阳关三叠》又名《渭城曲》、《阳关曲》，是唐代著名琴歌。根据唐代诗人王维《送元二使安西》的诗谱写而成。唐代陈陶诗《西川座上听金五云唱歌》中有“歌是《伊州》第三遍，唱着右丞征戎词”之句，可见《渭城曲》亦用于唐代大曲《伊州》中。大曲歌词多采用五、七言绝句或截取律诗四句，以反复咏唱的叠唱方法，尽情发挥诗中意趣。《阳关三叠》乃是三次叠唱之意。《阳关三叠》谱入琴曲后，元代以前乐谱无存。明代初年龚璩所编的《渐音释字琴谱》（1491年）收有《阳关三叠》琴曲谱为所见最早的谱本，但与唐代乐谱是否有关，无从考证。唐宋以来，《阳关三叠》曾有许多唱法，现存琴歌谱有三十多个版本，共六种类型。它们在曲式结构上有些差别，曲调则大同小异。全曲曲调淳朴而富有激情，略带淡淡的愁绪，以同音反复作为结束音，强化了离情别意及对远行友人的关怀，与诗的主题十分吻合。其中流传最广的是明代的《新刊发明琴谱》（1530年），后经清代的张鹤所编《琴学入门》加工整理，一直流传至今。全曲分三大段，基本上用一个旋律作变化反复，叠唱三次，故称“三叠”，每叠又分一叠加“清和节当春”一句作为引句外，其余均用王维原诗。后段是新增的歌词，每叠不尽相同。从音乐的角度说，后段有点类似副歌的性质。

当代作曲家王震亚曾据近代古琴家夏一峰演奏谱改编为合唱曲，并录有唱片。《阳关三叠》除作为歌曲演唱外，亦经常作器乐曲演奏，其中以琴曲、筝曲、二胡曲较有影响。

钢琴曲《阳关三叠》是著名作曲家黎英海先生在1978年改编的，收在1981年人民音乐出版社出版的《钢琴曲四首》中。

第三节 三首钢琴改编曲的改编者

一、黎英海

黎英海（1927～），四川富顺人。作曲家、音乐教育家。1948年毕业于南京国立音乐学院理论作曲系，建国后在上海音乐学院及中国音乐学院任教。曾任中国音乐学院副院长。教授。中国音协第四届常务理事，民族音乐委员会副主席。音协北京分会副主席。

黎先生在教学工作的同时，结合民族音乐进行了大量的追求民族风格、特点的创作。教学中，他经常强调两点：第一，“和人民的关系要很好的解决，为谁写，给谁听，按照现在江泽民同志的讲话，一定要纳入到先进文化的前进方向的这个轨道中去，你从事的事业要代表这个先进文化的发展方向。…… 我们有优秀的文化传统保留下来，音

乐呢，有中国特色的音乐；第二，要解决这个民族的问题，在我看来，世界上还有民族存在，那就有民族性，民族的感觉，民族的审美习惯，在音乐里面我们叫民族的风格，民族精神。”在长期的教学、科研和创作实践中，黎英海先生对我国多声部音乐的民族风格问题进行了富有成果的探索与研究，体现在《汉族调式及其和声》、《民族五声性调式概述》、《五声音调钢琴指法练习》、《歌曲钢琴即兴伴奏编配法》等理论著作及教材中。他的研究工作主要是针对民族音乐、特别是结合着创作来研究的，尤其在民族风格的和声方面作了许多大胆而有意的探索。在声乐创作方面，写有《奋发图强干一声》、《船歌》（电影《两个小足球队》插曲）、《千里草原把身翻》、《在英雄墓旁》、《千年的古树开了花》等近两百首歌曲；改编了《嘎俄丽泰》、《小河淌水》等数十首民歌，出版了《民歌独唱曲》一书。在器乐作品创作方面：写有钢琴组曲《杂技速写》、《记住祖母的话》、《动物园》、《夕阳箫鼓》、《阳关三叠》等钢琴、大提琴、以及二胡独奏曲目十余首；改编了几十首民歌钢琴小曲，并出版了《民歌钢琴小曲五十首》。另外还为《伟大的起点》、《闽江橘子红》、《聂耳》（与葛炎、刘福安作）等七部故事影片以及话剧、舞蹈等谱写音乐。

《夕阳箫鼓》和《阳关三叠》这两首作品黎英海先生分别作于1972年、1978年，几次再版都有修订。钢琴改编曲《夕阳箫鼓》在曲体上从现代听众的审美意识为出发点，突出主要对比因素，削弱小的段落感，注重音乐思维贯穿发展的逻辑性，充分反映出现代人的音乐审美意识；而五声性的多声织体，又使音乐散发出古香古色的传统审美气息。^[5]《阳关三叠》充分发挥了钢琴音域宽广的特点，对古琴音色的模拟可谓惟妙惟肖，织体层次丰满，音乐表达细腻。黎英海先生的钢琴改编曲数量不多，但这两首堪称中国钢琴改编曲中的精品。因为作者遵循了艺术创作的特点，符合中国钢琴曲创作的规律，符合中国传统音乐审美要求，经历了广大欣赏者的审美心理考验，更关键的是它是与中国传统音乐紧密相连的带有鲜明的民族特质。

二、王建中

王建中（1933- ）作曲家，音乐教育家。王建中是我国音乐界的“三栖”典范人物，身兼作曲家、钢琴家和音乐教育家三职，曾任上海音乐学院副院长。他善于将民间音乐与西洋乐器相融合，其众多作品已成为我国钢琴专业教学及社会普及音乐教育中的典范和国内重大钢琴比赛的规定曲目。

王建中是我国为数不多的几乎只写作钢琴曲而又有显著成就的作曲家之一。在他的创作成就当中，他的钢琴改编曲，在中国钢琴创作史上，尤有特殊的地位。王建中的钢

琴曲并不限于改编曲，也不止于一种风格。仅正式发表的，就包括了多种类型：有依据中国器乐曲和歌曲改编的作品；有非改编的独立创作或以民歌、民间音乐为主题的创作；还有外国曲调的改编曲。技法风格上有较为传统的；有偏于现代（即使用了大量不协和音响）的；还有属于“十二音体系”原则的等等。从中反映出他相当全面的作曲技术修养。其中最为成功、最为重要、也是最有影响的还是他的中国曲调的钢琴改编曲。^[6]这些钢琴改编曲大都写于1972年-1976年间，象我们熟知的《浏阳河》、《大路歌》、《陕北民歌四首》、《百鸟朝凤》、《梅花三弄》、《蝶恋花》、《彩云追月》等等脍炙人口的佳作。他的钢琴改编曲处处洋溢着传统民间音乐的神韵，闪耀着鲜明的中国音乐风格，将西方音乐审美痕迹降到最低限度。他善于运用多声织体表现音乐形象，通过创造性的装饰音、不协和音、半音进行，以及非三度结构的各种中国式和弦，四、五度叠置和各种五声纵向结合，使音乐呈现出多种色彩，而又总是一派中国气息。^[7] 作为一名教师，王建中为我国培养了一批优秀的作曲家和钢琴家，不少人在国际著名作曲、钢琴比赛中获奖，并活跃在国内外的乐坛上。现任上海音乐学院院长杨立青教授，称王建中为“我的作曲和钢琴的双重启蒙老师”。杨立青认为，王建中教授的钢琴技巧、和声语言以及对音乐色彩细腻丰富的感觉代表了我国作曲家的最高水平。

《梅花三弄》是王建中先生运用创造性音乐思维，充分发挥钢琴的巨大表现力而创作的具有崭新品格的中国古曲钢琴改编曲。此曲的多声织体，倾注了作曲家极大的创造性，更多种类的五声纵和，更多种类的和弦外音和和弦附加音，尤其是不协和和弦和音程，为五声音阶旋律创造出了在当时是十分新颖、丰富的多声织体而又不失总的民族风格，显示了作曲家娴熟的和声复调手法。同时《梅花三弄》的钢琴演奏技巧也得到了更大的发挥。无论是细腻的音色对比还是辉煌壮丽的技巧篇章，都对演奏者提出了更高的技术要求。王建中先生钢琴改编曲的成功就在于写出了久经历史考验的、被广大听众的音乐审美心理认同的优秀作品。这是一种崭新的现代中国音乐。它是在西方乐器上演奏的多声思维音乐，不同于传统音乐，又是真正的中国音乐。因为它与任何其他民族的钢琴音乐都有性质上、风格上的本质区别，而与中国传统音乐却有着血缘联系。

第二章 三首中国古曲钢琴改编曲的创作

第一节 旋律特点

谱例 2

《梅花三弄》



谱例 1 和谱例 2 分别是乐曲《梅花三弄》中的主题旋律。主题旋律的几次出现，无论是在 F 宫五声调式还是 E 宫五声调式，都只用了 C、D、E、G 几个五声调式中的基本音，典型的中国民间音调跃然而出。

二、“承递”式旋法的运用

《夕阳箫鼓》主题的发展手法极具特色。整个主题由核心（前两小节）做五声音阶式自由模进和变化发展而构成，旋律线以平稳的波浪状迂回下行，更有趣的是各乐句和各乐节之间的首尾，全部以同音相连，好象链子一样环环相扣，这就是民间所称的“连环扣”，专业上叫做“承递”。下面两个谱例例 3 和例 4 分别是乐曲《夕阳箫鼓》主题旋律和变奏一的旋律。

谱例 3

《夕阳箫鼓》



谱例 4

《夕阳箫鼓》



这些旋法的使用始终贯穿全曲，形成此曲旋律线形运动的重要特点。

三、“合尾”

西方音乐重要的乐思常出现在句首，即主题首部。而中国音乐则恰恰相反，在乐段或乐句的尾部常会在全曲中多次出现恒定不变的材料，即乐曲的“核心乐思”。我国民间称其为“合尾”。

下例是《阳关三叠》的 11—15 小节。这里旋律以五声音阶商调式为基础，多用级数进行，每个句末旋律则用了同音进行，使音乐更加含蓄、真挚。不断的同音反复，似有千叮咛万嘱咐的意思，加强了离别的痛苦心境的表达。

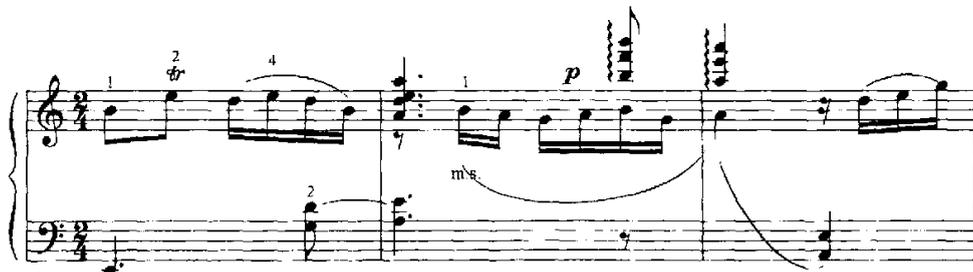
谱例 5

《阳关三叠》

《夕阳箫鼓》中的恒定句尾更为鲜明。例 6 是乐曲的结束句。在各个变奏段落中，不管如何变化始终用此同一旋律作结尾。在中国民间音乐中也称为“合尾”。这或许和中国人的思维习惯有关吧。

谱例 6

《夕阳箫鼓》

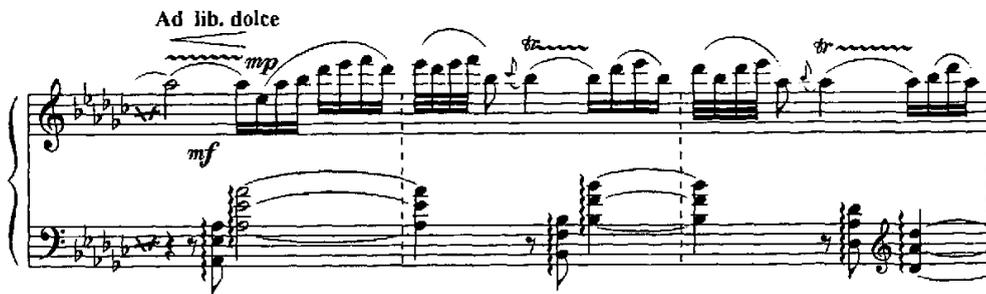


四、线性旋律的装饰

中国音乐非常重视音乐旋律线的表现力，大量以五声音调为基础的装饰性旋律线，成为中国音乐旋律展开的重要基础。改编曲中改编者充分发挥钢琴的自身特点，运用多种装饰手法，使旋律细腻化、动感化，加强了旋律线条的韵律感和节奏感。

谱例 7

《夕阳箫鼓》



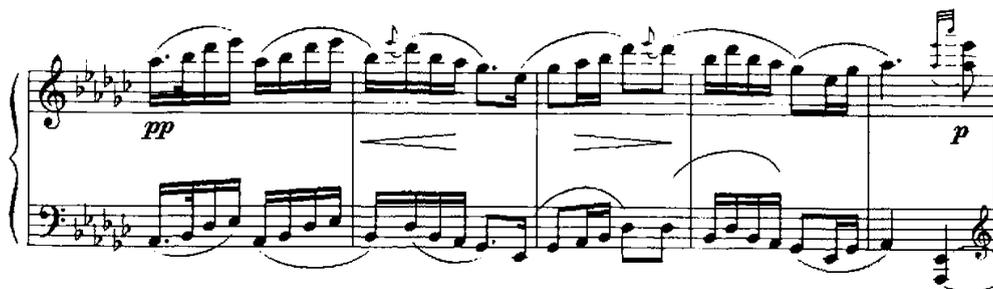
例 7 是《夕阳箫鼓》变奏二的开始部分。这里以一个长颤音引入，节奏较为自由，穿插于旋律线中的颤音使曲折婉转的旋律线条进行更加流畅自如。左手配以空五度滑音，使音乐更为舒展。

另外多声装饰也是较常用的一种装饰性手法。这里所说的多声结合不同于西方以和弦纵向构成的和声系统。它既不存在和弦功能与色彩的连接，也不存于和声学声部之间

不能相互超越的规则。

谱例 8

《夕阳箫鼓》



例 8 是《夕阳箫鼓》变奏三中的旋律。典型的琴箫合奏。低声部深沉刚毅，高声部暗淡而柔美，尤其高声部的倚音使乐意更富箫的气质。

《夕阳箫鼓》这首古曲钢琴改编曲中类似上例这种以琴、箫、琵琶、筝、古筝等不同的乐器的组合方式出现的范例很多，既丰富了音响效果与色彩，也增强了音乐的立体感。正如我国民间对这种多声装饰的生动描绘：“二胡一条线，笛子打打点，洞箫进又出，琵琶筛筛匾，双清当板压，扬琴一捧烟”。充分显露了中国音乐装饰性美学特征的生动气韵。^[10]

第二节 曲式结构

提及曲式结构，我们会很自然地想到西方传统的一套逻辑严密的曲式结构，它的结构方式要求严格遵循均衡、统一的整体原则，这种整体性原则使调性布局和主题发展必须从全局的角度互相牵制。在这种偏重于理性的音乐思维指导下，形成了一系列西方曲式结构，如：变奏曲式、奏鸣曲式、回旋曲式等。

中国传统音乐的曲式结构原则不同于西方，它不拘泥于某一固有的格式，音乐大多根据内容和情绪发展的需要而展开，段落的结构布局相对比较自由。音乐理论家将中国民族音乐的曲式结构归纳为以下七种类型：一段体，二段体，多段体，变奏体，回旋体，联曲体，板腔体，综合体。^[11]变奏体，是在一个基本的音乐主题（通常是一个，也有二、三个）开始陈述后，继以一系列的变化反复（即变奏）所形成的曲式。它可使基本

的音乐主题得到多方面的展开,以不同侧面、角度深刻揭示和充分发展基本主题(乐思)。^[12]变奏体是中国民族曲式中最重要类型之一,根据自身变奏手法的不同,又可分为多种变奏形式。

一、《夕阳箫鼓》——展衍性的变奏体结构。

钢琴改编曲中作者在保持原曲神韵基础上,利用主题音调把各段紧密的串连在一起,为我们展现了一段段层次分明、和谐统一的音乐画卷。全曲可分为引子、主题、七个变奏和尾声共十段。

曲式结构	变 奏 曲 体									
	引子	主题	变奏一	变奏二	变奏三	变奏四	变奏五	变奏六	变奏七	尾声
小节号	1-7	8-19	20-55	56-69	70-98	99-133	134-171	172-191	192-252	253-266
调式	bG 宫									

引子由疏而密的鼓声缓缓拉开帷幕,紧接下来的箫声以及来自主题核心的反向琶音旋律、结束前的华彩,在人们眼前展现了一幅斜阳余辉未尽时的江上秀丽景色。主题委婉如歌,结构是两句的乐段。主题旋律的发展采用了“承递”,民间也叫“连环扣”的旋法,通过模进、变化呈迂回下行进行。这个主题单调的种子材料是: $\underline{615}$ 这一个音型,而 $\underline{563}$ $\underline{352}$ 是它的种种模进。而且每次模进都有新的、不同的装饰。当这些主题音调在以后作重复、变奏和衍生,以及新的结构组合时,它们得到了更丰富的发展。变奏一旋律核心移高四度,织体也变为波浪式的琶音音型。以长颤音结束巧妙地接入自由的变奏二。旋律核心再次移高调性也移入上方五度“宫”音系统。整个前半部分构成“起、平、落”结构。叠句运用双手八度重复进行加强。变奏三是一个具有插部性的慢板。作者充分利用钢琴的宽广音域,各种因素交织穿插,使音乐生动而立体。同样用长颤音引入下一段。变奏四旋律核心第三次移高。核心结构扩展为四小节。前半

部分如变奏三一样，是“起、平、落”的结构。叠句运用切分音增加动力与弹性。变奏五是由慢渐快的小快板。作者用“加尾”的方法，在模进中延长旋律核心，使前面一直较为舒展的如歌旋律变成律动性很强的短促节奏。叠句省略。紧接变奏六。旋律与变奏五相同，织体变为四、五度和声反向分解和弦。同样省略叠句。变奏七也是一个慢起渐快的段落。主题核心紧缩、“加头”后，由中音区向上模进，这也是全曲唯一一段上行模进旋律。第七小节回到变奏五的旋律。叠句变化较大。尾声进入自由的慢板，运用对比复调将叠句和主题交织在一起。三次不同的补充终止使音乐缓缓结束。^[13]

全曲中，由第一段末尾 $\underline{3.5} \underline{6561} | \underline{232} \underline{1231} | 2 - ||$ 衍变出来的 $\underline{361} \underline{5653} | \underline{232} \underline{1231} | 2 - ||$ 是一个用于段落和固定终止型乐句，它循环再现起贯穿统一的作用。当它在每次再现时，以缓慢的速度，渐弱的处理，好似人们在听到、见到“箫鼓、明月、花影、云水、渔歌、洄澜、橈鸣、归舟”等不同情景时，发出“祖国山河真美啊！”这一啧啧的赞美声。

其实循环再现不仅仅是固定终止型乐句，而是第一段呈现的主题在以后各段中几乎被完整的重复和变化重复，它只是由于速度、力度等要素的改变，致使人们对这些重复和变化重复的主题产生一种“似曾相识又未识”的新鲜感。主题、不完整的重复和变化重复被安排在各个段落的后半部分，而各个段落的前半部分是主题音调的种种衍生，所以就段落与段落之间的关系来说属“换头”性质。

其中变奏一、二、五、六、七只少去了主题的两个小节，变奏四少去了主题的五个小节、变奏三少去了主题的六个小节。各段与主题的关系：前半部分是主题音调的展开衍生，后半部分则是主题的不完整重复和变化重复。^[14]

《夕阳箫鼓》在音乐创作技法方面采用主题音调的重复、变奏和衍生，并通过力度、速度、音区、奏法等等手段，以及钢琴特有的多声特征，描绘了一幅幅优美的、诗一般抒情的山水夜画。《夕阳箫鼓》的变奏手法是一种自由型的传统变奏。在变奏运动中，始末均为散板，中部的速度则由慢及快。《夕阳箫鼓》运用变奏、展衍和循环原则构成，它是一首独特的具有展衍性的变奏体结构。

二、《梅花三弄》——循环体结构。

钢琴改编曲中作者依旧选用原古琴曲的旋律音调，保持了引子、两个主题形象、四个插部、和尾声，是一首循环体结构。

曲式结构	循 环 曲 体										
	引子	第一主题	插部	第一主题	插部	第一主题	第二主题	插部	第二主题	插部	尾声
小节号	1-29	30-49	50-62	63-81	82-114	115-143	144-182	183-205	206-214	215-231	232-248
调式	F 宫				E 宫	"F 宫	F 宫				

乐曲开始类似一般琴曲结构的“散起”，速度徐缓。虽然这段乐曲是正规节奏，但开始三个小节的旋律进行仍可感到节奏比较自由的散板性质，所以它犹如全曲的一个引子。乐曲一开始在低音区奏出气氛肃穆深沉的曲调，展现出一幅严冬腊月，霜晨雪夜，草木凋零，唯有梅花傲骨棱棱，不为之屈的画面。

这个“引子”头两句旋律进行，采用四、五、六度大跳，旋律富有棱角，苍劲有力。当乐句重复时，下句以“换尾”结束在调式主音宫音上，接着旋律围绕宫音展开，连续的同音进行，复点节奏较前紧密，最后三小节的结束句：在后面发展为贯穿全曲的固定终止型乐句。第二、四、六段，这是循环再现的第一主题，主要是采用音区上的对比。“一弄”主题出现在高声部，左手在右手上下方跳进。三个声部错落有秩。“二弄”是移低八度由左手在中音区奏出，这与原曲“二弄”降低八度的处理相吻合，右手双音十六分音符跳音进行漂浮在旋律之上，增强了对古琴演奏的模仿。而“三弄”主题又回到右手弹奏，比“一弄”移高了七度，在E宫调式上，后半段旋律用八度和弦奏出。主题的结构用“分而合”原则。当第一小分句出现后，紧跟一个重复的小分句，然后以较长的合句与前面相对应。最后一个乐句通贯全曲，是八个段落的固定终止型乐句。

第一主题通过在不同音区，运用多变的织体，不同的力度对比，勾画出“风荡梅花，轻轻舞玉翻银”的意境，我们仿佛看到了含苞待放的花蕊，临风摇曳，生机勃勃。

第七段和第九段是循环再现的第二主题，它与第一主题有着明显的对比，大有“梅花斗雪”，竞相怒放之势。调式在#F 宫上，并且采用切分节奏、高低音区的频繁跳越，交替奏鸣，此起彼伏，情绪激越。

第九段是第七段的变化重复，调性回到F 宫上，主题由右手八度双音或八度柱式和弦奏出，左手配以琶音音型滚动，使情绪更加激越，把音乐推向高潮。

第一、二这两个主题不通过插部而是采取并列的手法，前后相接，这样就使两个性质不同的主题对比更明显，音乐发展更具推动力。

而第一、三、五、八这几段，在曲式上为插部。这些插部和主部（双主题）循环交替，互相对比。应该指出，第一段出现的音调和围绕宫音进行的旋律型在以后各个插部中都得到了贯串。而在此更应强调指出的是，主部和插部出现的八次固定终止型乐句，是统一全曲的主线。其中第五段插部较为丰富，对比鲜明，在固定终止型乐句后出现的“搭尾”，变化再现了第三段，这是全曲仅有的两段结束在徵音上。从插部塑造的音乐形象来看，它们是“引子”第一段所描绘的“梅花清癯冰艳，傲骨棱棱，不为之屈”的音乐气质的进一步表现。^[15]

第十段也是一个插部，高潮之后逐渐平稳下来，进入尾声。

“尾声”是固定终止型乐句的变化重复，用泛音奏出轻盈徐缓的终止乐句，结束在主音宫上，造成余音袅袅的效果。这个尾声犹如人们遥望斗雪盛开的梅花，从心底里无限地赞美她。

三、《阳关三叠》——变奏体结构。

改编后的钢琴曲也是典型的变奏体结构，作品保留了原曲的旋律和构架。全曲可分为三大段和尾声。

第一段（第一叠 1-15 小节）。这一段又可分为两部分，前七小节犹如原琴歌的上半阙，四句曲调有着起、承、转、和的关系。旋律进行多用级进，柔和、深情，表达了真挚的感情。作者用三行谱表，扩大音域高低呼应，模仿古琴泛音。每句的句尾都采用同音进行，表达惜别时的依依不舍，引起感情上的共鸣。后八小节有如琴曲的下半阙，音乐进一步展开，旋律是长短句结合，通过切分节奏、符点节奏、八度旋律大跳以及分解琶音织体的运用，使音乐情绪激动起来，表达了离别的痛苦。

第二段（第二叠 16-30 小节）。这段将旋律移高了八度，速度较前一段稍快，力度

也稍加强，整体上是前一段音乐的递进，起到了承上启下的作用。

第三段（第三叠 30-47 小节）。这段速度和力度又一次加快加强，旋律在右手以和弦奏出，八度大跳之后的延续情绪不再收敛，更趋于奔放。接着两手运用节奏交错的八度复调式相互映衬扩展旋律，将乐曲推向高潮。最后两小节引入尾声。

尾声（48-60 小节）。力度减至 PP，音域拉的很开，最远超过了六个八度。友人渐渐远去、消失，留下的只有思念。

整个作品的结构较前两首简单。作曲家充分发挥了钢琴音域宽广的特点，音乐层次发展分明。

第三节 和声

如果说旋律是关于音乐材料横向进行、贯穿发展的学科的话，和声则是关于各个声部纵向结合、立体架构的学科。音乐作品中，和声的选择与运用直接影响着作品的艺术表现力与反映内容的深度，也决定着作品的风格与流派。^[16]在这三首中国古曲钢琴改编曲中，改编者根据内容及音乐韵味的需要，综合运用了传统的功能和声和民族的色彩和声——空五度和声、二度四度叠置和声、四度五度叠置和声，以及附加二度、六度和声等等。作曲家通过精巧的构思和卓越的创作技巧，运用西洋键盘乐器模拟民族乐器的音色、音响，使其具有浓郁的民族风格特征。下面从和声结构、和声进行及终止式三方面做简要分析。

一、和声结构

1、空五度和弦

重复根音的空五度和弦，如同三和弦省略三音，和声功能被冲淡了。这是《夕阳箫鼓》中使用最多的和声手法。像引子里的主题核心，变奏三，变奏五后半部分，变奏六全部以及尾声等等。有时以柱式和弦形式出现，有时以平行进行的方式、分解琶音形式出现。

谱例 9

《夕阳箫鼓》

Ad lib. dolce

mp

mf

This musical score for Example 9 is written for piano. It features a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a wavy line above it, indicating a 'trill' or 'vibrato' effect. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The tempo and mood are marked 'Ad lib. dolce'. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte).

谱例 10

《夕阳箫鼓》

accel. non troppo

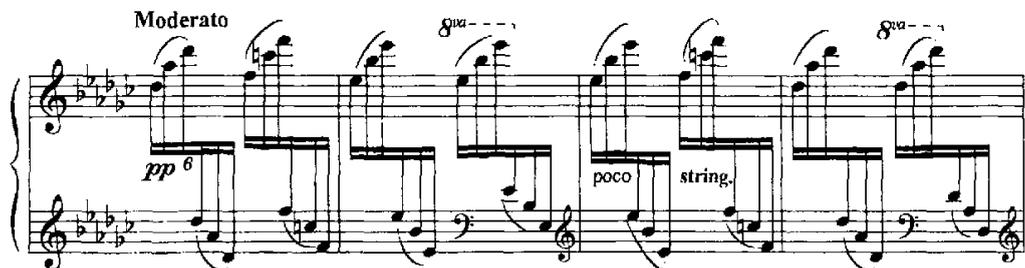
Moderato

p

This musical score for Example 10 is also for piano. It consists of two systems. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. A wavy line above the treble staff indicates a 'trill' or 'vibrato' effect. The second system continues the piece with similar notation. The tempo is marked 'Moderato'. Dynamic markings include *accel. non troppo* (accelerando, not too much) and *p* (piano).

谱例 11

《夕阳箫鼓》



例 9 是《夕阳箫鼓》变奏二。这里将原来的 II、IV、VI 和弦的三音也就是民族调式中所说的偏音省略了，重复根音变成 II、VI、II 和弦，与上方婉转的五声性旋律音调相融合，淡化了功能进行。

例 10 是《夕阳箫鼓》的变奏三。持续的平行五度以及空五度，模仿了古琴低音区深沉的音响。

例 11 是《夕阳箫鼓》的变奏六。运用空五度分解和弦琶音，旋律音分别在两手的拇指上奏出，旋律非常鲜明，同时也就淡化了和声的功能性。

2、附加音和弦

附加音和弦与五声性音调的和声风格是非常相适应的，有效地冲淡了三度结构的功能意义色彩性很浓。

谱例 12

《梅花三弄》



谱例 13

《梅花三弄》

The musical score for Example 13 is a piano accompaniment for the piece 'Mei Hua San Nong'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The melody in the treble staff features a series of chords with an added second degree, which is a characteristic feature of the piece. The bass staff provides a harmonic accompaniment with various rhythmic patterns and chordal structures.

例 12 是《梅花三弄》的第 21 小节，I 级上的附加 6 度音以转位的方式出现。

例 13，《梅花三弄》的第 52 小节，附加二度音和弦在这儿是以柱式和弦形式出现的，模仿古琴的泛音。附加音和弦使所建立的和弦的音级更加模糊，原本明亮的功能性大三和弦变的灰暗，同时降低了紧张度，这都与古琴自身的文人'气质及中国传统音乐的审美情趣紧密相连，使民族化特征得到充分体现。

《夕阳箫鼓》的引子部分，同样也是附加六度音和弦，只是以分解和弦形式出现，柔化了三度音响，更富有民族情调。

谱例 14

《夕阳箫鼓》

The musical score for Example 14 is a piano accompaniment for the piece 'Xiyang Xiaogu'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of three flats (E-flat major) and a 4/4 time signature. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *tr* (trills). The melody in the treble staff features a series of chords with an added sixth degree, which is a characteristic feature of the piece. The bass staff provides a harmonic accompaniment with various rhythmic patterns and chordal structures. A trill is marked in the bass staff, and a fermata is indicated above the treble staff.

3、琵琶和弦

这类和弦由于包含了大二度（小七度）音程，本身就具有五声音阶的音调特点，有很强的色彩性和描绘性，所以在听觉上很容易冲淡三度结构的音响特点。

《夕阳箫鼓》中琵琶和弦的使用非常频繁，有以柱式和弦形式出现的，但更多的则是以分解琶音形式出现。

谱例 15

《夕阳箫鼓》

Piu mosso (慢起渐快)

谱例 16

《夕阳箫鼓》

Animando

例 15 中左手的琵琶和弦运用了滑音的形式，犹如琵琶的扫拂，发声铿锵有力。而例 16 则是运用了波浪式的分解琶音音型，类似于民族乐器弹拨乐的“滚拂”，与上方旋律融合在一起，使音乐更加活跃、流动。

例 17 是《阳关三叠》的尾声部分。其中作曲家同样成功地使用了四五度叠置和弦、

双四度叠置和弦和相差二度的双五度叠置和弦。减弱了和弦的功能性，强化了民族音乐色彩。

谱例 17

《阳关三叠》



在钢琴改编曲《梅花三弄》中，引子部分作曲家使用了四五度叠置和弦，双手交替平行进行，模仿古琴的泛音，具有很强的渲染效果，从听觉上一下子就将人们带入了一种充满古典韵味的中国民族音乐的氛围。（看例 60）

谱例 18

《梅花三弄》

Musical score for Example 18, titled '《梅花三弄》'. The score is written for piano in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. It consists of two staves, treble and bass clef. The music features a series of chords and melodic lines. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *Molto con brio*. The score includes fingerings (e.g., 14, 6, 3) and accents (>). The score is divided into two systems, each with two staves.

例 18 是全曲的高潮部分，作者用一个“滚拂音”将乐曲气氛推向顶点。四五度叠置和弦以柱式和分解两种形式交替使用，两手都添加了重音记号，情绪激动高亢。

二、和声进行

作曲家在改编时，和声进行不象大小调功能和声中那样强调其功能性，而是注重和声进行的色彩性、与旋律线条之间的融合性。和声进行遵循中国五声调式的特点，多用大二度、小三度根音强进行以及平行四五度的和声进行，形成较强的民族化和声语汇，在听觉上使其更加符合中国传统音乐的审美标准。

1、平行四五度和声进行

三首乐曲中平行四、五度的和声进行都颇为典型。

谱例 19

《阳关三叠》

例 19 是《阳关三叠》的第 10—12 小节。右手以平行四度在上方奏出旋律，左手以平行五度作呼应。两手衔接紧密，音乐进行听起来更有推动感。右手进行似有收尾的感觉，而左手的介入则将音乐推向另一个乐句。

《梅花三弄》中平行四、五度的和声进行也非常多见。

谱例 20

《梅花三弄》

谱例 21

《梅花三弄》

例 20 是主题第二次出现，旋律由左手奏出，右手以平行四度十六分音符的连续进行漂浮于旋律之上，模拟出古琴高雅脱俗的音色。

例 21 是《梅花三弄》第二主题出现时，在和声上模仿民族乐器笙的和音特点，运用四度和声间插三度进行形成主旋律，左手平均的十六分音符构成主声部的依附性旋律，这很符合民族乐器合奏的和声原则。

从以上几例的分析我们可以看出，和声进行的功能意义已经不再那么重要，和声完全是从旋律之中派生流淌出来的，与旋律融合的优美和谐。

2、根音进行多用大二度、小三度

由于三首钢琴改编曲改编时都保留了原古曲的五声性音调，当在键盘上作多声处理时，为了保持民族音调的特点，和声进行中也多用大二度、小三度，使其更符合民族五声音阶的规律和特点。

谱例 22

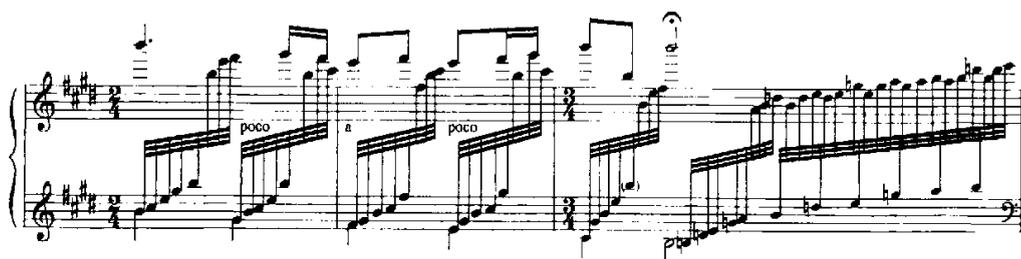
《夕阳箫鼓》

例 22 是《夕阳箫鼓》的变奏一里的乐句，作曲家将原曲的 G 宫调式改变为降 G 宫调式，左手的和声根音进行遵循了五声音阶的进行规律，与上方的五声音调旋律相呼应，突显了作品的民族性。

《梅花三弄》是一首纯粹的五声音调的乐曲，作曲家在保留了原曲旋律的基础上，在调性上做变化对比。

谱例 23

《梅花三弄》



例 23 是《梅花三弄》主题第三次出现，这里调式由前面的 F 宫调式转到 E 宫调式，旋律是原汁原味的五声音调，伴奏配以五声音阶似的琶音伴奏（左手根音全是二、三度的五声音调的进行）三者融为一体，相得益彰。

3、偏音的处理

中国传统音乐最常用的音阶是五声音阶以及五声性的六声、七声音阶。五声音阶中 4、7、升 4、降 7 我们称其为偏音，旋律中偏音出现在弱拍，而且不作强调时，可以视为旋律中的装饰，反之我们一般采用清角为宫、变宫为角、变徵、加润的手法进行处理。

谱例 24

《梅花三弄》



这里是《梅花三弄》的第 241 小节，出现了偏音 7，为了使和声进行与其民族化不发生冲突，作曲家采用了加润的手法，将 7 降低半音，且放在内声部。音乐色彩更加丰富。

三、终止式

在传统大小调体系的和声中，终止式的和声进行通常以下属—属—主的和声序列终止，从而确立调式调性，而在我们民族五声性旋律中，各级和弦都可以进入主和弦构成终止。严格地说这三首中国古曲钢琴改编曲都没有和声功能进行式的明确终止式。由于三首原曲均是古曲，结构较为松散，尤其是《梅花三弄》和《阳关三叠》两首古琴曲，不同的流派、不同的演奏家，对于琴曲的诠释更为随意。结束也是随情绪的发展即兴而止。改编后的钢琴曲，都有较长的尾声。

《夕阳箫鼓》的尾声是自由的慢板，恬静而幽雅。作品中每段的终止都用了同一个旋律进行，尾声也不例外，民间音乐中称为“合尾”，在听觉上给人一种结束感。三次不同的补充终止，都是依靠旋律的进行而非和声功能进行。

谱例 25

《夕阳箫鼓》

《阳关三叠》与《夕阳箫鼓》相类似，也使用了“合尾”的旋法，而且不断的重复，加强了惜别的愁绪。

谱例 26

《阳关三叠》

The musical score for 'Yangguan San Die' is presented in two systems. The first system consists of a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (bass and tenor clefs) with accompaniment. Dynamics include *mp* and *p*. The second system continues the piece, featuring a treble clef staff with a melody and a grand staff with accompaniment. Dynamics include *mp*, *pp*, *p*, and *pp morendo*. The score concludes with a final cadence marked with a double bar line and a fermata.

《梅花三弄》的尾声也是自由的慢板，音乐重又恢复平静，小二度装饰音的引入生动体现了毛泽东诗词《咏梅》中“她在丛中笑”的意境，梅花傲视寒冬的姿态跃然浮现。以主题音调的四、五度平行进行缓缓结束了全曲。

谱例 27

《梅花三弄》

The musical score for 'Mei Hua San Nong' is presented in three systems. The first system begins with a piano accompaniment in G major and 4/4 time, marked 'tempo rubato' and 'mp'. The second system continues the piece with various fingering numbers (1-5) and articulation marks. The third system concludes the piece with dynamics ranging from 'pp' to 'm.s.' and includes markings for 'Perd.' and 'rit.'

从上面简单的分析我们可以看出，三首乐曲的终止多是依赖于旋律的横向进行，而非和声的功能进行。强调音乐的色彩意境变化，这更符合中国传统音乐的审美情趣。

第四节 钢琴织体

织体是音乐表现的一种形式。织体的基本形态“可以是以旋律与和声写法为主的主调音乐;也可以是以旋律与复调写法为主的复调音乐;也可以是这两种写法的结合。”^[17]

作曲家在改编创作中，在保持民族调式风格、保留原曲旋律和结构特色的同时，充分发挥钢琴具有音域宽广、力度多变、善于演奏多声音乐的优势，并且借鉴模仿传统乐曲中民族乐器的表现手法，通过利用和声与织体的变化，多层次多方位地使音乐得以发展，较好地体现了原曲的意境和韵味，并使原曲得到了更新和升华，深刻地揭示了作品的内涵，这也是钢琴改编曲对传统乐曲的一种发展与更新。

在三首中国古曲钢琴改编曲中，两位作曲家充分发挥了钢琴多声思维的优势，以相当丰富的钢琴织体将原曲的精神内涵作了阐释。

一、织体中对民族乐器的模拟

所谓“织体中对民族乐器的模拟”，实际上是指受民族器乐音乐织体形态及其演奏技巧的启发而产生的钢琴多声部织体。作品《夕阳箫鼓》中充分体现了这一特点。^[18]

这首作品主要以琵琶、古筝、箫这三种民族器乐织体形态为主线，随着音乐的发展，每个段落的织体运用均建立在各种民族乐器的模拟基础上。

谱例 28

《夕阳箫鼓》

Piu mosso (慢起渐快)

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo marking is 'Piu mosso (慢起渐快)'. The score includes dynamic markings 'mp' and 'poco string.'. The right hand part features a melodic line with trills and slurs, while the left hand part features a rhythmic accompaniment with chords and a steady pulse.

这里四五度叠置和弦的应用将琵琶的扫拂技巧模仿的极为生动。左手快速由下向上的“琵琶和弦”（注：此和弦包含两个纯四度和谐音程，内声部是一个大二度音程，构成与琵琶定弦音程的构成相同，故称琵琶和弦）仿佛像连续的扫弦动作，四音如出一声，坚实有力；右手则是模仿箫的颤音，带有哀怨色彩。变徵音（升高四度）尤其具有调式与情感特征。

以连环扣旋法写成的全新旋律出现在“渔舟唱晚”乐段，这段每句的第三小节开头都有一个用左手跳奏的象高音木鱼般清脆的声音，使乐曲倍添幽默感；每四小节一句的波浪式琶音，犹如古筝的刮奏，增添了乐曲欢快的气氛。（看例 29）

谱例 29

《夕阳箫鼓》

对民族乐器的模拟使乐曲在同一时间内出现了几种不同的民族乐器的旋律和音响，使之具有别具一格的乐队效果。

在作品《阳关三叠》和《梅花三弄》中，主要是对古琴的模拟。如：

谱例 30

《阳关三叠》

例 30 是《阳关三叠》的第二段，主旋律在中声部，上方四度和弦平行进行模仿古琴的泛音奏法，左手的反琶音是模仿古琴的滚拂散音效果。厚实浓重，宛若远方铜钟般余音缭绕的背景，衬托着上方歌唱般的旋律。

二、综合、多层次的钢琴织体

改编者利用丰满的钢琴织体，对旋律做了有利的烘托，用更加细腻准确的织体语言表达了作者的思想感情。综合、多层次的钢琴织体使音响效果更为丰富，与音乐的情绪波动相得益彰。

在《夕阳箫鼓》的变奏三当中（谱例 31），改编曲在原有的旋律音型外，加上了中音区的上行琶音和低音区的回响，几种因素交织穿插，使音乐变的生动活跃而有立体感。

谱例 31

《夕阳箫鼓》

在《梅花三弄》中也有类似的实例。例 32 是《梅花三弄》主题第一次出现。这次是在高音区，有四个声部，以主题旋律为主，右手是一个两声部，高音旋律下方衬以十六分音符的平稳进行，左手则穿插与右手两侧，声部错落有秩，共同塑造梅花的高洁、清新形象。

谱例 32

《梅花三弄》

作曲家在改编的过程中，充分发挥了钢琴多声思维的优势，运用多声部写作技法，以及钢琴宽广的音域和丰富的力度层次，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。变化多端的织体对音乐的展开与发展起到了推波助澜的积极作用。

三、节奏型钢琴织体

节奏型织体一般是一个和弦的整体或部分，按照一定的节奏型而出现。这种织体的特点是旋律声部与伴奏声部相结合，伴奏声部有时可以由低声部与中声部构成，再与旋律声部组成“三个音响层次”；有时只有低声部与高声部两个层次，做到主次分明，音乐清晰。

谱例 33

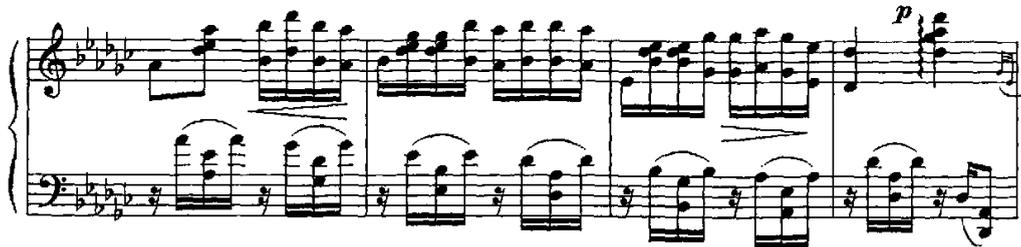
《梅花三弄》



例 33 采用的是两个层次结构，低音声部使用了十六分音符的固定节奏型平稳进行，音乐较为平缓而有韵味。

谱例 34

《夕阳箫鼓》



例 34 同样采用的是两个层次结构，低音声部使用空五度的分解音型，每一拍先休止一个十六分音符。这样的节奏型增加了一种波动的感觉，使旋律进行更为活跃。

谱例 35

《夕阳箫鼓》

例 35 是《夕阳箫鼓》变奏一中 41-44 小结。这里是一个三个音响层次的结构织体。中声部模仿琵琶的滚拂效果，低音声部是持续音进行，两个声部都由左手奏出，水波荡漾衬托着上方的旋律声部。

四、复调性钢琴织体

改编者在创作中把国外的复调音乐创作技巧与我国民族支声复调手法相结合，在保持民间音乐风格的同时，促进了我国多声部音乐和复调音乐的发展。

例 36、37、38 分别是《夕阳箫鼓》变奏七的再现主题的叠句部分和尾声。作者把支声手法和模仿、对比复调结合的细致而精巧。

谱例 36

《夕阳箫鼓》

Musical score for Example 36, titled '《夕阳箫鼓》'. The score is written for piano in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 2/4 time signature. It features a complex texture with multiple layers of sixteenth-note patterns. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *f* and *mf*, and contains numerical annotations like '9' and '14' above certain notes, possibly indicating fingerings or specific rhythmic values. The piece concludes with a final chord marked *rit.*

谱例 37

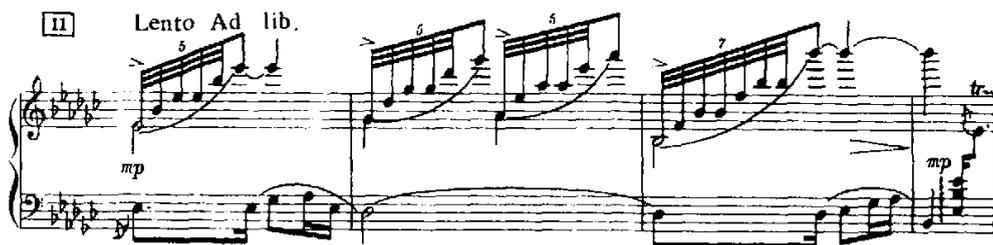
《夕阳箫鼓》

Musical score for Example 37, titled '《夕阳箫鼓》'. The score is written for piano in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 2/4 time signature. It features a complex texture with multiple layers of sixteenth-note patterns. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *mf* and *rit.*, and contains numerical annotations like '6' above certain notes, possibly indicating fingerings or specific rhythmic values. The piece concludes with a final chord marked *rit.*

这里叠句变化比较大，低声部是放宽的叠句旋律，高声部是原来的叠句旋律并且加以重复，两者构成了紧缩模仿的复调。

谱例 38

《夕阳箫鼓》

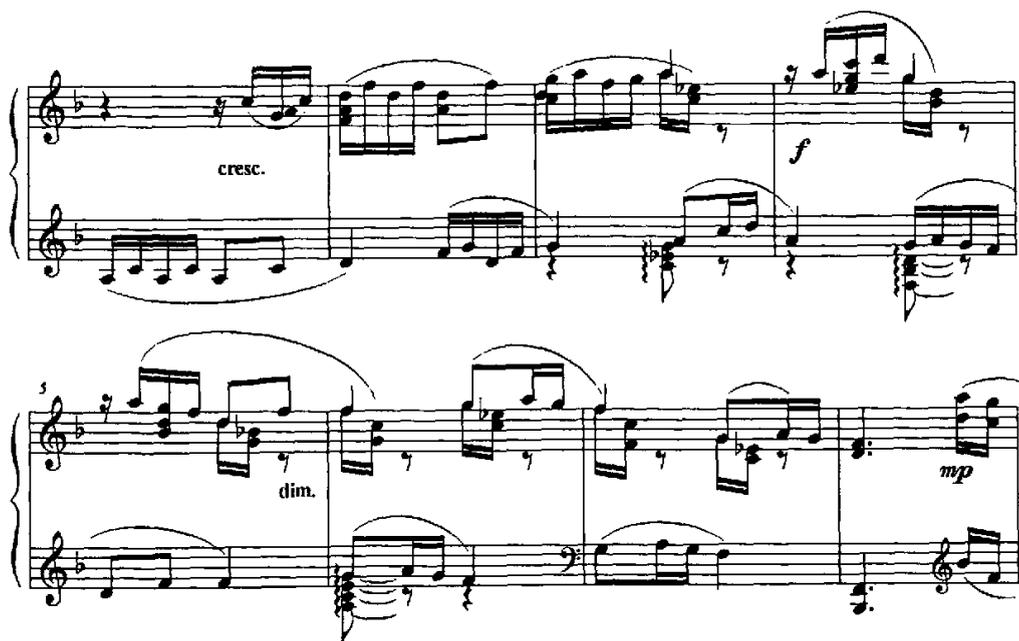


尾声低音的叠句和高音的主题相互交织在一起形成了对比复调。

《梅花三弄》乐曲中也有类似的复调手法的运用。

谱例 39

《梅花三弄》



这是主题两次出现之后的插部，旋律相互映衬，交错应答。

五、音型化钢琴织体

在《夕阳箫鼓》的变奏五后半部分和变奏六当中，音型化的织体运用的极富特色。例 40 是《夕阳箫鼓》变奏六的部分。这里出现了琶音音型的四、五度和声反向分解和弦织体，仿佛月色下湖面波光粼粼的音乐背景，并且在这些“琶音音型”中还隐含着音乐的主题因素。

谱例 40

《夕阳箫鼓》

例 41 是《梅花三弄》主题第三次呈现时。此处同样运用了音型化的织体。五声性的琶音上方嵌着主题音调。

谱例 41

《梅花三弄》

第三章 三首中国古曲钢琴改编曲的演奏

音乐艺术是一种不能脱离表演的艺术,一部音乐作品无论它多么美妙,多么动人,也不管它具有多么深刻的内涵,多么深邃的文化精神,其艺术价值、审美价值的体现最终都离不开音乐表演。钢琴演奏作为一门独特的艺术产生于与中国不同的文化环境里,有着迥异于中国传统的风格特征。中国传统音乐打着深深的民族烙印,具有浓郁的民族韵味,中国的民族乐器有丰富的演奏技巧和方法,善用各种音色变化来表现音乐形象。由于受音色韵味等因素的限制,钢琴在表现传统民族音乐时势必将存在一定的局限性。如何用钢琴极大限度而又恰到好处地表现中国传统音乐的韵味,不仅是作曲家在创作时要解决的问题,也是演奏者在二度创作中所要面临的重要课题。

古曲钢琴改编曲是对中国几千年民族审美传统的继承,因此演奏者不可避免的要为追求本民族音响效果的特殊音色而产生与西方钢琴演奏技术不同的演奏技法。研究表现民族风格的特殊表现技法,对中国钢琴作品的演奏,把握真正意义的中国钢琴风格是有重要意义的。

毋庸置疑,钢琴的传统演奏技法是所有钢琴演奏的技术基础,是世界人民的共同财富。用钢琴演奏中国民族音乐,无论是民歌小曲,还是传统乐曲,都是以钢琴传统技法为基础的,因为没有良好的演奏技术,将不能很好地发挥钢琴的表现力,也就无从正确表现作品的音乐内容。所以演奏中国钢琴曲,必须要有全面的钢琴演奏技术,要熟悉五声调式和民族音调,要对我国相关的民族乐器演奏技法有一定的了解,掌握一些特殊的中国作品演奏技艺,且还必须理解和运用中国传统的美学思想,表现其中蕴涵的民族性和艺术性。因此,演奏技巧、技艺和对作品思想内涵的准确把握是钢琴演奏成功的关键。

一、音色与触键

可以说任何乐器的演奏都存在着一个音色问题,只要乐器发声,音色问题便随之而来,钢琴演奏也不例外。著名作曲家、钢琴家拉赫玛尼诺夫指出:他弹奏时“最重要的和首先要考的是所发出的声音,技巧和其他问题是次要的。首先是色彩!色彩!色彩!”音色是钢琴描绘意境、渲染情绪、揭示韵味、塑造形象等的重要途径,也是弹奏者表达能力优劣、色彩感觉浓淡、艺术造诣深浅的显著标志。钢琴大师鲁宾斯坦针对钢琴的音

色有句名言：“您认为它是一件乐器吗？它是一百件乐器。”良好的音色能够拨动人们的心弦，唤起潜藏于心中的某种情素。多样的音色在体现钢琴音乐作品风格与特色方面，在展示不同音乐流派与不同钢琴学派方面具有十分重要的作用。衡量钢琴的弹奏音色是否良好，离不开具体作品所要求的独特的风格韵味意境情绪，离不开作曲家独具匠心的构思，因而演奏中，我们要“量体裁衣”，因曲而异。^[19]

中国音乐讲究声音的清浊、刚柔、动静、虚实、明暗、浓淡……这些都赋予了民族乐器以鲜明的“人性化”特征。钢琴演奏中要获得变化无穷的音色只有通过手指细致入微的控制才能达到如：触键与离键的速度影响声音的清浊浓淡；指尖或指面触键的控制、指触的方向决定声音的刚柔；用力的大小深浅能引起声音动静虚实的变化；触键位置与用力方向的不同产生声音明暗的对比……当然这些方法决非孤立的，他们之间相互渗透相互影响，不可能将其截然分开，只有靠演奏者敏锐的听觉去把握变化多端的音质。

《夕阳箫鼓》的改编者黎英海先生指出：“就乐器而言，钢琴的音色是单一的，但通过不同的演奏法、不同的触键、不同的踏板用法以及音区、音量等方面的对比，完全可以产生不同音色的联想。象弹《夕阳箫鼓》时，演奏者的脑子里应该有笛、箫、琴、筝、琵琶等中国传统民作乐器的音色。”^[20]因此，在演奏这三首中国古曲钢琴改编曲时，我们要学会运用各种触键方式，发挥对音色的想象，借鉴民族乐器的演奏手法，模拟民族乐器在钢琴演奏中的特殊音色，把蕴涵在作品中的民族风格和民族韵味展现出来。

（1）古琴音色的模仿

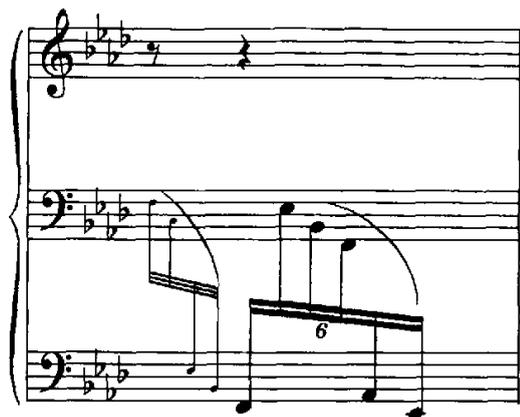
古琴是中国古老的弹拨弦鸣乐器中最具代表性的乐器之一。它是中华文明的象征，是中国最古老、深邃、空灵、最具生命力的艺术形式。在中国传统乐坛上，古琴被视为“八音之首”，“贯众乐之长，统大雅之尊”。千百年来，古琴以其特立独行的艺术魅力、空灵苍远的哲学意境和丰富厚重的文史底蕴，诠释着中华民族传统文化的精髓，成为中国古典音乐文化中不可或缺的重要组成部分。

古琴音量不大，非常含蓄，颇具君子谦和之风。古琴音域宽广，表现力极丰富。其音色乃是古琴音乐的核心内涵，主要有散音、按音、泛音等。散音即空弦音，其特点是比较响亮，共鸣性强，余音长，但其音质较松弛，缺乏紧张度；按音即左手按弦时所弹出的音，它没有散音响亮，声音温厚结实，其走手音的使用特别适合于表现力度和制造紧张度，也最适合于演奏丰富多变的旋律；泛音则清脆、晶莹、透亮，有金属声，富于弹性，适合演奏轻快活泼的曲调和华彩旋律。^[21]古琴音韵独特，空灵苍远，古朴幽深，极具沧桑感。通过对各种指法的结合运用，使演奏手法变化虚实，从而获得更加丰富多

彩的音色，更好的表达乐意。如何在钢琴上模拟古琴这些多采的音色，作曲家独具匠心的创编手法使我们深切感受到了古琴音乐在钢琴上的“再现”。其中，《梅花三弄》、《阳关三叠》便是典范之作。以下三例分别是模仿古琴的散音、泛音和按音效果的。

谱例 42

《阳关三叠》



例 42 是《阳关三叠》中模仿古琴的单散音，尽管力度是 *pp*，却要求其音色低沉而浑浊，气韵厚重。演奏时手指贴键，指触面积稍大些，下键要慢，主要依靠手臂与手腕的带动及手掌的支撑来完成连接。

谱例 43

《梅花三弄》

例 43 是《梅花三弄》的尾声对空灵般的泛音的模仿。这里的尾声与琴曲中的“泛尾”（即琴曲结束时用的泛音尾声）形式一样，双音演奏的要清透、飘渺，手指贴键，手腕略高的“摸”琴，在意韵无穷的氛围中结束全曲。

谱例 44

《阳关三叠》



例 44 是《阳关三叠》中模仿古琴单按音“绰”的技法，前面两个倚音降 G、降 A 均为虚音，降 B 音为实音，三个音演奏时要想象成古琴按弦而得的“走手音”，左手手腕略提高些，指尖力量集中，依靠手腕的转动滚过来，重心落在二指上。

谱例 45

《阳关三叠》



例 45 是乐曲《阳关三叠》第一小节，这里包含了古琴演奏的多种技法，因而在触键上也存在着多种变化。旋律主线在右手部分，由低音区奏出。为了获得古琴中散音所表现出的浓厚而深沉的音质，采用斜向向里的触键方式，手指贴近键盘，指触面积尽量大些，下键与离键速度都要慢，主要依靠手臂与手腕的带动及手掌的支撑，而使这四个音弹得极连贯且有强弱的方向感。在音色上可用“刚、浓、浊、实”四个字来概括。第四拍左手像古琴的“走音”，需要用横向的“滚奏”来完成。这里是由两个虚音向上滑走到实音，演奏时手掌要牢牢地支撑好，整个手臂重量沉于指尖手腕横向用力带出三个音来，落在 B 音上。三个手指几乎同时下键，动作迅速，紧接快速放开前两个音，呈虚虚实实状。右手第五拍是模仿古琴泛音的效果，这里的“泛音”颇具匠心，下方音时值较长，而上方音为短促的跳音，通过上方把虚音与下方实音迅速的弹奏产生的弦震而造成上虚下实的特殊效果。上方两个音要求指尖迅速而轻盈的触键，手腕力量稍往上提，离键速度而快而极富弹性，下方拇指音则要保持两拍。最后一拍上的“滚拂散音”用指肚贴键，手腕带动手指柔软的如“掸灰”般把声音“拂”出来，以达到浓而浊的效果。

古琴演奏中最具表现力的技法当属按音技巧，而这也是在钢琴上演奏古琴音响的最大障碍。古琴的一个音往往是指许多音，甚至是一整句，它使单音具有自身的“游移”线条，其特有的“走手音”使点状的音得以线化，形成声腔化的线状旋律，彻底改变了“点”式发音的局限，让旋律充满了变化与韵味。因而在钢琴上演奏这种带腔的音是极具挑战性的。

谱例 46

例 46 是《夕阳箫鼓》的变奏三部分。这里的①、②、③、是三种不同

The musical score for Example 46 is presented in two systems. The top system consists of a bass staff and a piano staff. The bass staff contains a melodic line with various ornaments and slurs, including annotations like '按音' (pressing sound), '走音' (moving sound), and circled numbers 1, 2, 3. The piano staff provides harmonic accompaniment with notes and rests. The bottom system also consists of a bass staff and a piano staff. The bass staff continues the melodic line with similar annotations. The piano staff includes dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'mp' (mezzo-piano), along with '按音' and '散音' (scattered sound) labels. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

方向的走音即由上而下二度走音、由下而上二度走音、由下向上三度走音，分别呈“虚实”、“实虚”、“实虚”状，虚音用手指尖轻轻触键带过即可。④是由本音出发，先向上滑走小二度，由向下滑走小二度，回到本音。这里要将第一个音弹长，手指按住，轻轻触及第二个音。第二个音可处理成“按音”。所谓“按音”是个特殊技巧，手指将此音从第一个本音中始终按住，延续过来，在第三音时重新按一次哑键，但不发出声音，通过“按音”增加其持续性与共鸣度。⑦、⑧是一双重走音，可采用两手不同奏法。因为左手的强音为按音，要厚实富有共鸣，右手高声部为泛音效果，要尤其轻柔清亮，因此对这一走音可采取不同方法：右手第一个音按长些，保持到第二个装饰音后，但要重新轻轻弹另一个同音。左手将第一个音按住，轻挑第二个音，再按第三个音。

[22]

总之这样的实例还有很多，值得我们去推敲研究，并且能够举一反三。演奏中，我们要善于运用各种技巧对古琴的音色不是单纯对“声”的复制而是对其“韵”的追求。

(2) 琵琶音色的模仿

琵琶是表现力极为丰富的弹拨乐器之一，既善于表现优雅抒情的“文曲”，又能够演奏雄壮激烈的“武曲”。常见的琵琶技法有六、七十种，加上汇组指法数量相当可观，现根据琵琶演奏技法对旋律的表现意义，划分为右手主要技法；左手主要技法；汇组技法和特殊技法四种。琵琶就是依靠这四种演奏技法非常灵活的、千变万化的组合应用，来渲染气氛、刻画意境、展现乐思的。^[23]泛、吟、打、煞、滚、轮、扫、拂、勾、抹、推、拉、绰、注，无所不在。《夕阳箫鼓》中把琵琶的某些技巧模仿的极为生动。

谱例 47

《夕阳箫鼓》

Sostenuto (由慢渐快至快板)

例 47 是乐曲《夕阳箫鼓》变奏 7 中开始的 6 小节，主题核心紧缩、“加头”后，由中音区向上模进。这里是模仿琵琶的弹、挑技术，为了获得灵活清脆，富有动力，节奏鲜明的效果，演奏时掌关节一定要支撑住，手指贴键，依靠一关节的主动性快速下键，手臂随之放松，声音集中而有弹性。速度慢起渐快，均匀的八分音符节奏密集而平行进行，上行模进旋律更显动力和奋进精神。

谱例 48

《夕阳箫鼓》

例 48 是乐曲《夕阳箫鼓》的变奏二的开始，节奏自由，穿插于旋律中的颤音主要是模仿琵琶滚轮的演奏技法。这一技法在乐曲中既能表现纤细柔和、抒情歌唱性的旋律特点，也能表现内在激情、强烈壮阔、勇往直前的的气势。由于轮奏音密，速度快，所以钢琴织体中往往用同音反复或 tr 的形式力图达到滚或轮奏的效果。此处就是运用颤音表现了一种柔和和安逸的美丽画面。演奏时手臂、手腕要松弛，稍提起一些，带动指尖由慢而快的均匀奏出，同时随着内心的歌唱弹奏出音乐的方向性。

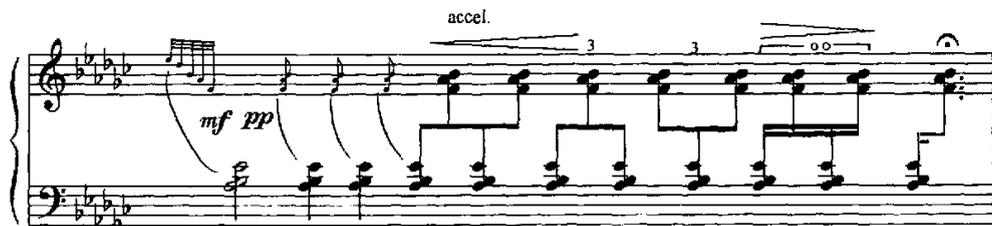
谱例 49

《夕阳箫鼓》



谱例 50

《夕阳箫鼓》



例 49、50 分别是《夕阳箫鼓》中的两例。这两处均是对琵琶扫拂的模仿。琵琶的扫拂技巧，触弦迅猛、准确，三条弦或四条弦同时发声，铿锵有力，如发一声。在乐曲中，能够增强旋律的节奏性，常用于渲染强烈的气氛，使乐曲推向高潮。

例 49 通过左手快速下行的琶音模拟“拂”的效果，同时结合右手和弦铿锵有力的“扫弦音”，把琵琶的扫拂技巧栩栩如生地表现出来。弹奏时手指下键要快，声音饱满有力，把整个大臂的力量深放下去，时值要保持够，节奏紧凑。例 50 为两手交替弹奏，慢起渐快，由松到紧，左右手均用 1、2、3 指同时下键，手腕略高些，指尖收紧，声音集中而整齐，联想江面的水波，由远到近，层层荡漾。

(3) 箏音色的模仿

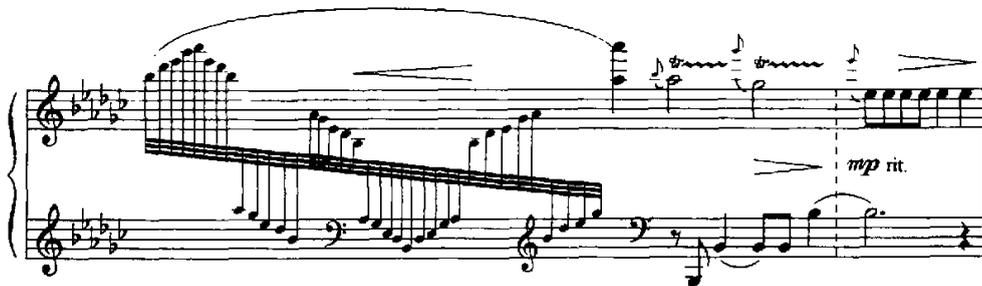
箏是历史最悠久的“土生土长”的民族乐器之一。与琴相比，琴属“阳春白雪”，是“士”，即知识阶层专用乐器。而箏则为市井百姓所喜爱，属“下里巴人”。箏的声

音明亮，变化丰富，音质有按音、滑音、吟音、颤音、泛音等区别。^[24] 箏的演奏技法很多，最具特色，最能体现古箏特性和神韵的主要技法之一是“刮奏”。“刮奏也叫历音，即依靠箏音位排列顺序右手作迅速地上、下刮奏。箏的刮奏对旋律的影响表现为装饰性、旋律性两种。演奏时常按所奏音数额来分为长历音和短历音。^[25]

在钢琴织体中，五声性的快速经过句或音阶琶音的进行都能使人想起古箏华丽而具渲染力的刮奏音。音乐织体通过箏式的装饰音，五声性的华彩句，甚至在钢琴黑键上刮奏来达到箏刮奏的效果。如：

谱例 51

《夕阳箫鼓》



谱例 52

《夕阳箫鼓》



谱例 53

《夕阳箫鼓》

谱例 54

《夕阳箫鼓》

谱例 51、52、53、54 均是模仿古筝的长历音的例子。弹奏时泛音的数量与速度是成正比的，演奏时手指要贴键，掌关节支撑好，手架子基本稳定。第一关节要坚定、主动而敏感。由于是长历音，需双手演奏，要特别注意两手的衔接十分自然流畅、紧密，不能在连接中出现重音及断痕；这一串音要象古筝演奏时一样一扫而过，一挥而就，同时注意力度的处理，起伏有致；手腕、手臂都要注意放松，依靠手腕的自如转动带动手指快速跑动，一气呵成。另外配合踏板的正确使用，以保证乐句的完整性。

短历音时值较短，一闪而过，在乐曲中极富装饰性。如《夕阳箫鼓》中“月上东山”一段。

谱例 55

《夕阳箫鼓》

The musical score for Example 55 is presented in two systems. The first system is marked 'Andante moderato' and 'mf'. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The right hand starts with a dynamic of 'mf' and then moves to 'p'. The left hand starts with a dynamic of 'p'. The second system continues the piece with similar dynamics and musical notation. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

例 55 主题旋律在右手，左手分解八度重复旋律音，而且跨两个八度，这样将下方音区铺满，构成一个特殊的背景。演奏方法上与长历音相同，只是不需双手交接，但要注意一只手的演奏指法的连贯，力量的畅通。

(4) 箫音色的模仿

箫是中国传统乐器中最具文人特征的吹奏乐器。它音量小，音色偏暗，演奏速度较慢

发音柔和圆润，连贯优美，适合于表现恬静、甘美情绪。黎英海的《夕阳箫鼓》中充分体现了不同演奏法所产生的不同效果。

引子的结尾处，三度音程中的三个音连续下行构成倚音，仿佛远处传来的箫声，柔和恬静。演奏时，手指的触键位置应稍往里些，动作不宜过大，手指提前准备好，手腕略提起，非常松弛的滚动，又由于这三个音之间略有明暗虚实的细微差别，前两个音要虚而暗，要注意控制手指力度分配，使声音从键盘里扬出去，随着音区的越来越高，追求一种深远、空灵的意韵。（见谱例 14）

乐曲中尾句的恒定乐句也都是模仿箫的音色奏出的，声音朦胧悠扬，渲染着一种悠远静歇、空阔辽远的情境。（见谱例 56）

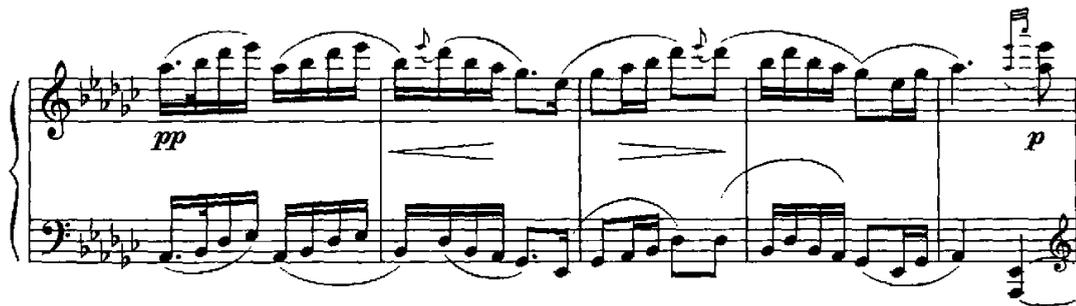
谱例 56

《夕阳箫鼓》



谱例 57

《夕阳箫鼓》



例 57 是双手在不同八度上的配合展现了中国音乐最具美丽的合奏形式：琴箫合奏。低声部深沉刚毅，高声部暗淡而柔美，尤其是高声部的倚音，使乐意更富箫的气质。弹奏时，首先要分析清楚，分手单独练习手指的控制能力，合起来时才能溶而不混，线条清晰。

除了对以上几种重要的民族乐器模拟之外，乐曲中还有对扬琴、木鱼、笛等乐器的模仿，在此不再一一列举。

变化无穷的音色的获得要靠细致入微的触键，变化多端的触键带来五彩斑斓的音色，音色与触键是紧密相连，相辅相成的。了解民族乐器的演奏技法对于更深入的阐释

古曲钢琴改编曲是大有裨益的，但是更重要的还是多听、多联想其声音与韵味。中国音乐讲究“意韵箫然，得于声外”（沈括《梦溪笔谈》）。演奏者只有自身对音乐的正确理解与领悟，才能通过指触的细微控制，在音乐的余韵中得到丰富而细腻审美体验，从而达到追求表现中国音乐的“意境”与“神韵”^[26]

第二节 线性旋律的演奏

中国钢琴音乐的创作改编，一方面继承了传统音乐中旋律线条十分突出的特点，另一方面在发挥钢琴这一多声乐器的表现性能（和声、复调、织体、节奏等）上，丰富并发展了旋律线条。从横向旋律线条的流动贯穿与纵向多声部、多层次的叠置结合，对音乐的内容与风格等进行了全面的挖掘和表现。同时，中国钢琴音乐的旋律无论旋法还是节奏，大多有着鲜明的东方音乐的色彩与浓郁的民族音乐韵味。

这三首古曲钢琴改编曲在保持原曲神韵的基础上，充分发挥钢琴多声思维的优势，运用多声部写作技法，或在单旋律线条的基础上增加丰满的和弦，或使用复调写法，对旋律进行多声部处理，并利用钢琴宽广的音域和丰富的力度层次，使旋律在各个音域呈现出不同的音色特性，形成了丰满的钢琴织体。在处理线性思维与多声思维的关系上，中国的作曲家们进行了有价值的探索，给我们提供了宝贵的经验。

“线性思维”，是一种横向的、单项的思维热点构成连绵不断的向前传递的线形轨迹式的思维方式。音乐中的线性思维，以思维的渐进演变为原则，着重于音乐横向的流动与变化，讲究线条的流畅和结构的连贯。正如中国传统音乐的发展那样，基本没有动机展开的迹象，旋律常是任其自然地发展，形成一种行云流水，浑然天成的美。而“立体思维”，是一种纵横向结合的综合思维方式。音乐演奏时，强调音的纵向结合的变化，（如和声、织体的变化、音色组合的变化等）同时也强调横向的流动方式（如旋律、声部的进行），讲究清晰的层次感，着重于结构的整体性、均衡性和统一性，有建筑似的严密性。因而西方音乐以动机分裂为旋律展开的原则，所以比较注重音与音之间的逻辑联系，比较严格地遵循规律性，不允许有过多地随意性。^[27]

在《阳关三叠》和《梅花三弄》这两首乐曲中，由于主题均出现了三次，为了使旋律更加生动有感染力，同时充分发挥钢琴的性能，改编者在改编过程中既保留了原曲旋律又通过运用不同的音区、不同的伴奏织体、不同的力度以及富有民族特性的和声语汇，使音乐形象更加鲜活而丰富。

《梅花三弄》主题第一次出现（见谱例 22）是由右手在高声部奏出，低声部配以十六分音符的平稳进行，左手与右手交叉上下跳进。这里实际上是个三声部，旋律隐藏在左右手的伴奏中。演奏中的困难所在是右手担负着主题与伴奏的双重任务，而且旋律音都是和弦外音构成，弹奏时手指的重量要稍往右偏一些，弹出层次感，模仿泛音的效果，力度在中弱。主题第二次出现（见谱例 58）比第一次移低了一个八度，主旋律在中音区由左手奏出，右手则以十六分音符的四度双音连续进行作伴奏，漂浮于旋律之上，这儿的跳音手指尽量贴键，指触面积大一点，手腕松弛的来回带过，模仿古琴高雅脱俗的音色。

谱例 58

《梅花三弄》

主题第三次出现（见谱例 41）旋律重又回到右手，比第一次时音区移高了七度，力度更弱 *pp*。琶音伴奏织体再次体现了古琴泛音的色彩。右手在保证旋律演奏连贯的同时要与左手连接的天衣无缝，一气呵成。

从以上的分析我们可以看出，钢琴改编曲充分发挥了钢琴多声思维的优势，对于传统器乐曲以单声线条的方式进行发展的旋律，运用多声部写作技法对旋律进行多声部处理，并利用钢琴宽广的音域和丰富的力度层次，使旋律在各个音域呈现出不同的音色特性，音乐内容的表现更为丰厚，音乐意境的表达更为透彻。在演奏中我们要建立“线性

思维”与“立体思维”相结合的演奏模式。一方面要突出乐曲的“线性”旋律，另一方面也不能忽视和声、复调、织体等对旋律的有力烘托。它毕竟是一首具有中国民族意韵的钢琴改编曲。

第三节 装饰音的演奏

装饰音是钢琴音乐得以发展的重要手段。钢琴作品中，装饰音具有很强的表现力，它是构成音乐旋律的重要组成部分，是塑造音乐形象、形成音乐风格的重要因素。

中国钢琴音乐中的装饰音纷繁多样，下面仅从倚音、波音、颤音等几方面作简要阐述。

(1) 倚音的演奏

倚音是乐曲中最常用的装饰手法，大都是环绕旋律音上下方二度或三度音程。

如例 59 《夕阳箫鼓》的引子部分，黎先生则使用了同度倚音的形式，描绘了“由远而近”的鼓声。这一段是散板，演奏由轻到重、由缓到急，手臂、手腕完全放松，指尖收紧，左右手交替迅速而自如，内心要有紧张度和韵律感。

谱例 59

《夕阳箫鼓》

在《梅花三弄》的序奏部分，改编者在旋律的基础上，别具匠心地使用了低音区浓重而微弱的八度前倚音（谱例 60），模仿古琴的泛音，表现了一种空旷深邃、含蓄的意境。弹奏时气息首先放开，大臂通畅，手指贴键，两手连接紧密，左手发声轻而不虚，右手小指声音透出来，以保证声音的连贯，同时使用弱音与延音踏板，在较宽的音域中

制造一种深沉、古朴的氛围。

谱例 60

《梅花三弄》

Calzando (♩ = 40 - 50)

这种八度倚音在《夕阳箫鼓》中也多次出现（见例 61）。

谱例 61

《夕阳箫鼓》

谱例 62

《夕阳箫鼓》

例 61、62 的八度倚音是对箫的模仿，音色柔和圆润而暗淡。演奏不能过于灵巧，避免颗粒性，下键速度慢一些，指腹触键，弹出轻柔、连贯的声音。

(2) 颤音的演奏

在中国钢琴作品中颤音的用法不尽相同，奏法也是多种多样，对不同乐器的模仿也存在着细微的触键变化。下面两个实例是《夕阳箫鼓》最为典型的颤音。

谱例 63

《夕阳箫鼓》

谱例 64

《夕阳箫鼓》

例 63 是穿插于旋律中的长颤音，是对柔和而明亮的笛音色的模仿，具有舒展、

悠扬的品质。演奏时手腕提起保持松弛的状态，手指一关节收紧，注意与前面句子的尾音的衔接，声音由疏到密，弱起渐强，宛如笛声从夜空中远远传来尤其富有诗意。例 64 描写了江面摇船、船桨划船声与远处湍急的水声相互应。右手是左手旋律的呼应，模仿琵琶轮指的效果。开始稍慢，随着左手旋律音渐渐肯定明朗，右手也由纤细柔和发展为高亢明亮。颤音的弹法随着音乐的不断进行而改变，由慢到快，由轻到重，由远到近，由柔到刚。

(3) 琶音的演奏

琶音是钢琴作品中常用的创作技法之一。这里所讲的是较为特殊的琶音。特殊的琶音中，有正反结合的琶音、同颤音结合的琶音等，其中反琶音是最具有代表性的装饰音。在乐曲《夕阳箫鼓》中就多次用到反琶音，但模拟的民族乐器不同，表现的形象也不同。

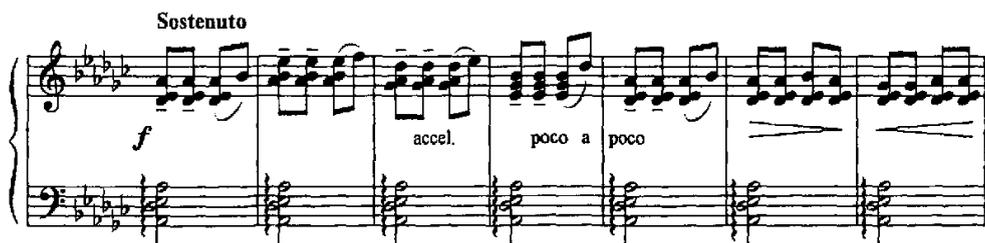
谱例 65

《夕阳箫鼓》



谱例 66

《夕阳箫鼓》



例 65 是在《夕阳箫鼓》的引子里模拟古筝刮奏的音色，演奏时将大臂的重量送到

每一个手指尖，下键速度要快，时值要弹足，重心放在拇指上，和弦转换时手腕早准备。每个和弦的发音要清晰，动作协调，挥洒自如，表现出古朴典雅、清澈透明的清幽意境。例 66 是《夕阳箫鼓的变奏五对琵琶扫拂音响效果的模拟。琵琶独具特色的扫拂技法常用于渲染强烈的气氛。乐曲中的这一段音乐描写了江水拍岸、气势宏伟的场景。旋律有板有眼，层次分明有张力。手指触键点集中，要干脆有爆发力，反向琶音重音落在小指上，如琵琶同时触动四条弦，铿锵有利，如发一声。

乐曲《阳关三叠》中也有反琶音的应用。

谱例 67



例 67 是《阳关三叠》的第二部分开始，左手的反琶音是模仿古琴的滚拂散音效果。为了获得古琴散音厚实浓重、共鸣性强的特点，手指贴近键盘，下键不宜过快，用整个大臂的重量带动手指滚过，重心落在小指上，宛若远方铜钟般余音缭绕的背景衬托着上方歌唱旋律。

(4) 波音的演奏

波音有上波音、下波音、长波音、短波音等多种样式。乐曲《夕阳箫鼓》中的一处较为特殊也颇具典型。

谱例 68

《夕阳箫鼓》



例 68 是《夕阳箫鼓》变奏三中的旋律。这段音乐描写了水波荡漾、渔歌相和的情景，为追求一种似阵阵水波轻柔地扑打船尾的音响效果，在钢琴上弹奏时，右手拇指是旋律音，不仅要稍微突出还要保持，此外，旋律上方的波音应弹的非常轻巧，有波光粼粼的效果。

通过以上对装饰音形态的分析，不难看出，作曲家是从体现中国钢琴曲的民族风格出发，把装饰音作为模拟中国民间乐器的音色和特点的一种手段，使音乐旋律更具民族韵味与灵动。

第四节 节奏的把握

演奏中国钢琴作品时，节奏的把握是较为困难的。在中国传统音乐里，“散板”和“橡皮筋节奏”俯首皆是，散节拍是节奏王国里的游吟诗人，个性是最自由的。虽说中国音乐中有板眼体制，但与西方节拍的均分律动功能不同的是，“一板一眼”不能真正等于四二拍；“一板三眼”也不能真正等于四四拍。中国钢琴音乐与中国传统音乐文化一样，演奏时要特别注意节奏内涵的韵味。注意音乐的线条、律动，注意音乐表现与情感发展，而不是过分强调严格的拍点。

《梅花三弄》、《阳关三叠》这两首作品均改编自古琴曲，古琴曲是散节拍用的较多，或者说比较趋向散节拍的类别。古琴谱上一般只有音高而无节奏，即使有也只是对节奏变化的少许提示，非常空泛，比如“省”——少息，略歇息；“匀”——急，急弹；“爱”——缓，放慢。^[28]这种散的审美风格，为艺术家们提供了广阔的自由驰骋空间，依谱而又不拘泥谱，有自由而又不失规矩，正是在小小的变易中，产生了一首琴曲有不同的版

本，而同一版本的琴曲依演奏者的不同而又有不同谱本的结果。

如古琴曲《梅花三弄》。

谱例 69

吴景略演奏谱



谱例 70

张子谦演奏谱



例 69 和例 70 的古琴谱例分别是古琴演奏家吴景略和张子谦的演奏谱。我们从中可以看出古琴音乐的个人化特性：它随心所欲，不拘一格。在改编的钢琴乐谱中，虽然有明确的小节线，但节拍变化还是随处可见。如四二拍、四三拍，交替变化，有时甚至一小节就更换一次。（见例 71）

谱例 71

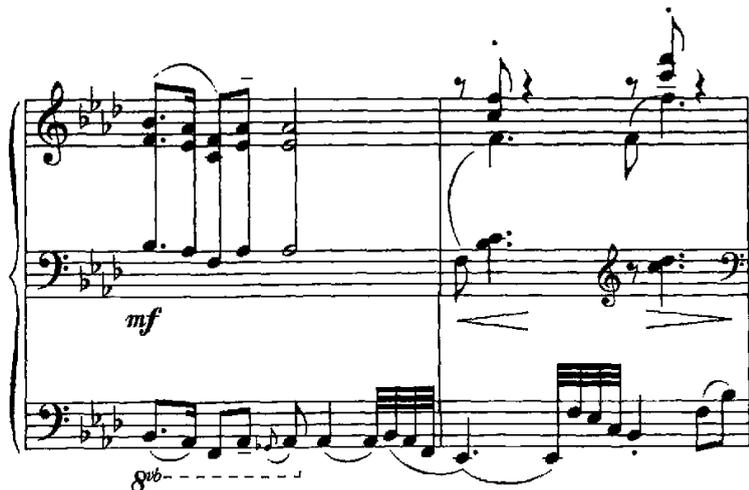


演奏时音乐的迟速缓急完全要靠演奏者的内心节奏和审美情趣来控制。要在充分理解乐曲意境之后，根据乐意情绪的发展，设计好旋律的律动起伏，内心要有大句感、长呼吸。即使有板眼的乐句，演奏起来也是有弹性的。

同时由于音乐是看不见、摸不着的，在艺术中最具抽象性，因此也就更容易创造“曲终声尽意不尽”的“空白”。散节拍则是音乐中创造“空白”的高妙的手段。尤其是中国传统音乐的散节拍创构的“空白”，效果更胜语言文字一筹。当虽有似无的节拍在时空的纬度里自由飘荡的时候，它所引发的是无垠的想象余地。在严羽《沧浪诗话》中曾有这样的记载“语忌直，意忌浅，脉忌露，味忌短”，都体现了对空白的要求。^[29]古琴曲的音调就充满了散逸的“空白”，它的“吟、揉、绰、注”无论在音量变化与律动上，都具有极大的弹性。

谱例 72

《阳关三叠》



谱例

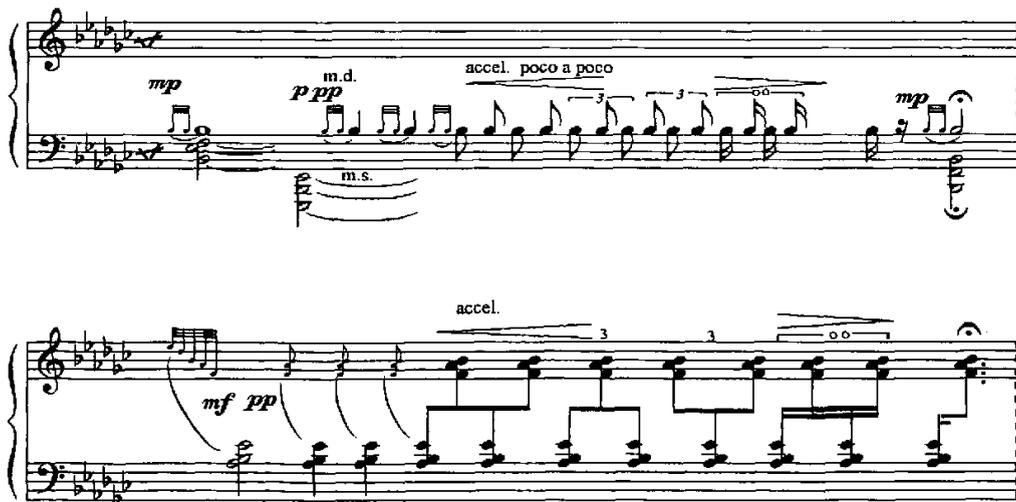


例 72、73 是《阳光三叠》中段落的高潮，前两次均用一拍的休止符，第三叠则使用了延长音，无论是休止符还是延长音所留下的“空白”都给我们留下无限暇思，歌词“湍急、湍急；感怀、感怀”描述了故人依依惜别，渐逝于天地相接的荒野，诗人心灵的世界中依然清晰地呈现着朋友回首相别的一幕幕，远望者、远望者。演奏时首先要使声音通畅，有内在的气韵，内心要随着音乐的进行而歌唱，体会歌词所要表达的意境。

例 74 在乐曲《夕阳箫鼓》的引子中散板节奏的使用更为直接，不再划分小节。

谱例 74

《夕阳箫鼓》



这种散起的节奏在中国钢琴作品中比比皆是。“ ♩ ”就是民族器乐曲中散板的记法。演奏时要注意谱面上的标记但又不可机械的照搬。整个乐句基本上是呈松——紧——松的格局，即随着二分音符到四分音符、八分音符、三连音……由疏到密，慢起匀速渐快，中间不能出现重音，整句一气呵成，句尾再渐弱渐慢收住。演奏过程中注意

倾听主干音，心里跟着音乐走，随着乐句的渐强渐快，音乐逐渐拉紧，当乐句达到高潮时，要保持住再慢慢减慢减弱收下来。象这样的乐句和段落还有很多，变奏二、变奏五、变奏七等等，有的谱子上面直接就标出由慢渐快或由慢渐快至快板的提示。

这些段落中的“渐快”和“渐慢”实际上就是我国民族音乐中所说的“催”和“撤”的概念。但是，“催”和“撤”与西方音乐中的“accel”和“rit”、“rall”是完全不同的。西方音乐的节奏分割通常是均匀的，而中国音乐却经常发生非匀称的分割，这样就出现了“无级差变量节奏”，通俗而言，如同“无排档变速”的汽车，其速度不断在改变没有档差。^[30]下面是一个更为直观的实例。

谱例 75

《夕阳箫鼓》

例 75 是《夕阳箫鼓》变奏五中的一段，由长颤音逐步紧缩到十六分音符的匀速运动，演奏时我们要从开始数逐步减少颤音次数以完成这种“无级差变量”过程。如谱例中所标示的那样，从较长时值的颤音逐渐过度到每拍 4 个音的匀速运动，要做的自然不露痕迹，首先要有一个大概的设计，再根据音乐的运动而有的放矢的自由发挥。谱例中的颤

音数量多少只供参考。

另外，由于中国传统音乐依情绪的展开而发展，曲体结构较为自由，因此把握乐曲整体节奏布局对于全曲音乐的层次与高潮的发展尤为重要。“速度布局也可理解为是一种宏观节奏。‘散—慢—中—快—散’的变速节奏是民族音乐中常用的一种组织音乐的办法，这种传统的布局套式渗透到我国民间器乐演奏的各个方面。”^[31]这三首占曲钢琴改编曲基本沿用了原曲的构架，尤其是《夕阳箫占》和《梅花三弄》这两首，结构都比较庞大，往往都是从散板或慢板节奏开始，通过音乐的逐渐拉紧有时也在高潮处放宽来推动音乐发展。有用文字标明的，慢起渐快、由慢渐快至快板，也有 *popo string. lent pol accel. meno mosso* 等记号。《夕阳箫鼓》全曲共十段，开始首段“江楼钟鼓”与收尾都是散起散落，中间各段随着音乐的发展自然递增，由静而动，由动而静，由远而近，由近而远，以景抒情，情寄于景，情景交融，一次次的“慢起渐快”直到变奏七才将音乐推向全曲的高潮，之后音乐结构扩展逐渐趋于稳定。

总之，中国钢琴音乐中节奏的问题非常多。演奏时无论是对节奏“内涵”的把握还是“宏观节奏”的安排，对于表现民族音乐独具的活力与韵味都有着重要的影响。这种符合中国钢琴音乐自身特点的“节奏感”和建立在西方音乐基础上的“节奏感”还是有极大区别的。沈知白先生有句名言：“西方音乐是作广播操，中国音乐是打太极拳”。节奏是中国钢琴音乐的基本骨架，建立起鲜明的具有中国钢琴音乐特点的节奏感，是弹好中国钢琴音乐作品的前提。^[32]否则将可能弹的面目全非。演奏中无论是对节奏“内涵”的把握还是“宏观节奏”的安排，对于表现民族音乐独具的活力与韵味都有着重要的影响。因此，对于中国音乐中“拍可无定值”的概念并不是要将节奏玄妙化，而是需要演奏者充分理解节奏的“内涵”，有的放矢的处理节奏的缓急徐弛。^[33]对于整个作品的节奏布局只有做到心中有数，演奏起来才能得心应手，一气呵成，保持结构的完整。

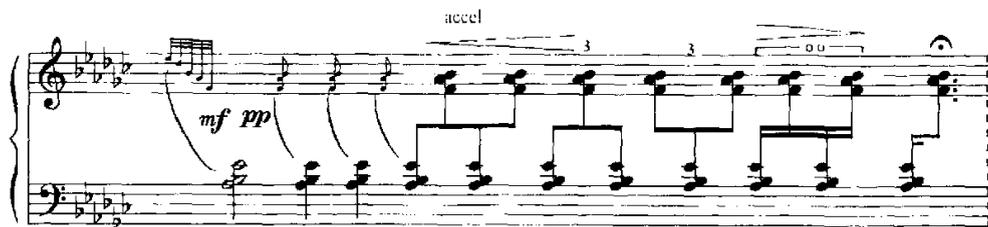
第五节 踏板的使用

有人说踏板是音乐的灵魂，在中国钢琴音乐中，踏板的使用也是以音响为目标的。要根据作品所表现的具体意境，音区节奏，和声与装饰音的性质等因素来调整。由于这三首作品的音色都是模仿的民族乐器，踏板的使用也就颇有讲究。在此仅讨论一些特殊音效踏板的使用。

踏板的使用不是单一的，左右踏板常常配合使用使音响更加丰富多彩。

谱例 76

《夕阳箫鼓》



《夕阳箫鼓》的第一段引子“江楼钟鼓”，（见谱例 76）开始的第一乐句可以用一个延音踏板（右踏板）完成。右踏板起初不要踩到底，在模拟琵琶轮指开始之前将左踏板踩下去，随着速度逐渐紧凑，力度加强，慢慢抬起左踏板，将右踏板踩到底，在乐句高潮的地方稍多停留，然后随着情绪的释放，渐弱渐慢，右踏板也一点点抬起直至完全放掉。仿佛鼓声由远及近，又由近到远。十六分休止符是一个呼吸的气口，这个空白留给欣赏者无限的遐想。同样在第二乐句也可以参照上面的用法。在模拟琵琶、箏等滚拂、刮奏时，由于速度快，音符密集，为了保持旋律音的清晰，右踏板不可一脚踩到底，视情况用浅踏板，踩四分之一或二分之一踏板。

在带有大量倚音装饰的乐句中，为了使旋律干净连贯，踏板的使用亦需谨慎。《梅花三弄》的引子（见谱例 60），这里改编者在深沉的低音区用八度倚音，模仿古琴的浑厚音响。开始的力度 *pp* 很弱，可以先将左踏板踩下，右踏板用音后踏板（音发出之后再踩踏板），一定要把倚音“踩”进去，使其更具泛音效果。经过句之后，第二次出现时，可以不再使用左踏板，从而使音乐更有层次感。

“泛音和弦”在乐曲《阳关三叠》中出现了几十次，都应使用音后踏板，但不同的乐句处理略有差异。

谱例 77

《阳关三叠》

Moderato
mf
pedal

谱例 78

《阳关三叠》

Andante
pp
pedal

例 77 我们可以看出旋律在中声部，主要依靠手指本身的连接，上方是四度泛音跳音，低声部是和弦的划奏，为了突出旋律层次，踏板要在右手八度离键后踩下，而切不可每个都连。例 78 则不同，旋律间隔一个八度在两个声部中由两只手同时奏出，而且左手还带有大量的复倚音，上方右手则保持着四度跳音的泛音，弹奏时左踏板和右踏板要同时踩下，为了使左手旋律悠扬连贯，右踏板可以踩的长一些，由于音区比较高，踏板多一些对泛音跳音效果也不会有影响。^[34]

结论

一首首意味隽永、古朴优美的中国钢琴曲的创作与我国优秀而多彩的传统民族民间音乐是息息相关、相互渗透的，无不有着深深地民族音乐文化与民族精神的烙印。在钢琴音乐中体现民族气韵与情感是演奏家们在演奏中孜孜以求的。中国钢琴音乐在博大精深的民族文化里吸取的“养料”也许只是“沧海一粟”，然而正是这宝贵的文化底蕴使得这些作品拥有着恒久的艺术生命力。

在三首古曲钢琴改编曲的创作中，作曲家不是简单的移植，而是进行了大量创造性的活动，将单线条思维的中国古典音乐钢琴化、多声化，同时注入作曲家的亲身感受，使古典乐曲独特的韵味在钢琴上得到继承和发扬，产生了巨大的艺术魅力，增添了新的审美价值。

三首钢琴改编曲均改编自中国传统古曲——琵琶曲和古琴曲，旋律基本沿用了原曲的音调，五声音调，因而具有鲜明的中国古典音乐文化特征。在和声上综合运用了传统的功能和声和民族的色彩和声——空五度和声、二度四度叠置和声、四度五度叠置和声，以及附加二度、六度和声等等，使音乐更具民族音韵。《梅花三弄》在调性转换方面更有特色也更加大胆，由开始的F宫调式，转到低半音的E宫调式，再到高大二度的升F宫，再后是到低增二度的降E宫，最后回到F宫调式。三首作品在整体结构和多声织体运用方面，《阳关三叠》、《夕阳箫鼓》都是变奏曲体，《阳关三叠》音乐结构较为简单，而《夕阳箫鼓》变化更为丰富；《梅花三弄》作为一个循环曲体结构庞大，更多种类的五声纵合多声织体的运用显示了作曲家娴熟的复调手法。

由于三首钢琴改编曲的创作思源都是中国古曲，作品中从旋律音调、音色对民族乐器的模拟到演奏技法上对民族乐器的借鉴，处处散发着浓郁的民族音乐风格特征。作为演奏者，完美地表现音乐内容，体现中国古典音乐文化精髓是最终目的。因此通过对作品的音色、触键、线形旋律的演奏、装饰音的演奏、节奏的把握、踏板的运用等多方面的深入分析与研究，我们可以发现中国钢琴音乐在弹奏上，为了达到某些特殊音响，逐渐形成了有别于传统钢琴演奏技术的特殊技巧。从中国民族民间乐器演奏技法上，钢琴演奏可以借鉴不少的演奏方法。我国著名的音乐理论家、教育家、钢琴家赵晓生先生对于中国钢琴作品的演奏技巧总结了如下二十个字：

- 1、抚。用手指平面有外向内（右手从高到低，左手从低到高）轻抚键盘，奏出连续

白键或连续黑键的“历音”，以轻奏为主，产生极柔和的朦胧音响。

2、摸。与上法相反，由内向外平摸键盘。右手由低到高，左手由高到低。与“抚”仅仅方向不同，效果是一样的。

3、推。手指由里向前方平推，缓慢地、带圆弧线地插入键盘，产生圆润无角、深厚柔美的声音。

4、拉。与“推”相反，将手指由键盘里端向外“拉”出。也要圆润而深厚地触键，带弧形的深入键盘。

5、挑。指尖前挺，由手腕和整个手掌放松地向前上方迅速“挑”，产生透明清脆、虽短促却富有共鸣的声音。

6、弹。用指尖像弹拨琴弦一样向前“弹”出，产生类似弹拨乐器的音响。

7、按。将手指按紧键盘，在发出声音后再向下放松的按几次，可增加共鸣。

8、揉。如揉拉一般在发声后轻揉琴键，可使声音在持续过程中产生类似“”一般的震动效果。

9、抠。将手指从琴键深处由里向外“抠”“挖”出来，可产生富有爆发力的声音。

10、刺。将整个手臂放松地“刺”入键盘，产生集中的、富有共振的音响。

11、点。指尖放松的帖键，然后轻轻地“点”下琴键，如同蜻蜓点水，产生轻盈飘逸的音响。

12、舔。指尖平摊，如舌头一样“舔”下琴键，产生虚音。

13、抹。手指如同抹布一般“擦”向琴键，浮光掠影，一串串音一抹而过。

14、勾。手指绷紧，全身放松，将指尖从键中“勾”出，由琴键内端向外端勾，产生高度密集的音质，类似打击乐音响。

15、剔。与“勾”相反，将指尖向琴键里端“剔”出，声音比“勾”的音响略为松弛。

16、刮。将声音从琴键中“刮”出。需要用一动作奏出一连串声音。手指与手掌均不能松弛。效果接近古筝的音响。

17、吟。用手指平端在琴键上作圆周（向左或向右均可）旋转，带出临近琴键上的虚音，产生古琴或古筝上走音或吟的效果。

18、轮。用轮指演奏重复音，但要能不知不觉地渐快、渐慢、渐密、渐疏、渐强、渐弱、渐实、渐虚，不留缝隙或痕迹。

19、绰。捏紧1-2-3指，很快的触键，由下向上“拉”，弹出“崩”的音响。

20、注。与“绰”相反。由上向下“刺”，发出尖锐的音响。

另外还有赵晓生先生独创的“掌心刮键”。即绷紧手掌，将掌心向外突出，刮奏黑键，可通过触键部位、刮奏速度、力度、深度的变化，产生丰富多彩的黑键刮奏音响。^[35]

以上这些演奏技巧大多是从演奏中国民族民间乐器借鉴而来，对演奏中国钢琴音乐作品有特殊音响效果，是行之有效的。在三首古曲钢琴改编曲的演奏过程中，我们可以有选择的灵活运用上述技巧，以便更完美的阐释音乐。

钢琴毕竟是一件外来乐器，而演奏中国钢琴作品则要求我们必须熟悉五声调式、民族音调，黎英海先生的《五声音调钢琴指法练习》可以说是一本不可多得的专为弹奏中国钢琴作品作准备的技巧练习教材。黎先生在本书的前言中指出了这套指法练习企图解决的几个问题：第一、养成用邻指弹奏小三度“五声式级进”的习惯，使隔指及邻指都能应用。第二、熟悉键盘上各调及各调式的音阶及一般音调。第三、熟悉五声性调式的一些转调方法。第四、练习一些特殊的音调及音型：如加音的和弦琶音、四五度和弦琶音、散板的变速节奏、五声加花的装饰音型以及模拟箏、扬琴、古琴、锣鼓等的演奏效果的音型。^[36]这本《五声音调钢琴指法练习》，无论是对我们学习和了解五声调式及五声音调的指法，还是熟悉中国钢琴作品的惯用写作手法、掌握中国钢琴作品的演奏神韵，都具有很高的实用价值。

改编只是一种途径、一种手段，是沟通民族音乐与钢琴艺术的桥梁。要想真正完美的阐释音乐内涵还需体验民族音乐的精髓，感受中国音乐的意境与神韵，将其转化为个人的感悟，只有这样才能在创作和演奏中更好的体现我们中华民族的气质。正如《古琴八则》中对与弹琴者的艺术修养所做的论述那样：“得情、如歌、按节、调气、炼骨、取音、明谱理、辩派”，八个方面。这与钢琴演奏艺术是十分相通的。只有依靠演奏者自身对音乐的理解与审美而形成内心的体验，并以旋律、节奏等为载体通过脑、心、身的控制而流于表象成“韵”，转为意象，与客观事物相互交融变成“境”。在心与指、指与音、音与境共同“和谐”的基础上，音乐才会余韵弥生，感人肺腑。^[37]

总之，对中国钢琴作品的分析与演奏是一项值得我们重视的课题。对三首中国古曲钢琴改编曲的研究，不仅仅是阐释这几首钢琴曲那令人心醉的艺术底蕴，更希望本文能成为“引玉之石”，为今后对这些宝贵的钢琴文化的进一步研究提供有益的借鉴。

注释:

- [1] 魏廷格、李明俊、许民主编:《中国钢琴名曲曲库》;时代文艺出版社 1995 年第一版前言、序。
- [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 年 1 月第 1 版。第 249 页。
- [3] 卞萌著;卞善艺译:《中国钢琴文化之形成与发展》;华东出版社;1996 年 8 月北京第一版。第 69 页。
- [4] 《辞海》上海辞书出版社中卷第 3711 页。
- [5] 魏廷格编注:《中国钢琴名曲 30 首》;人民音乐出版社;1996 年 4 月北京第一版。第 168 页。
- [6] 魏廷格:《论王建中的钢琴改编曲》载《中国音乐学》1999 年第 3 期。第 1
- [7] 魏廷格:《论王建中的钢琴改编曲》载《中国音乐学》1999 年第 3 期。第 1
- [8] 陈旭:《钢琴弹奏音色谈》载《钢琴艺术》第 23 页。
- [9] 代百生:《根据传统乐曲改编的 5 首中国钢琴曲的艺术特色》载《黄钟》1999 年 3 月第 1 期。第 96、97 页。
- [10] 蒋箐、管建华、钱茸主编:《中国音乐文化达观》北京大学出版社 2001 年 1 月第一版。第 188 页。
- [11] 中国大百科全书出版社编辑部编:《中国大百科全书 音乐舞蹈》中国大百科全书出版社;1989 年 4 月第 1 版。中国民族曲式条目。
- [12] 安啸梅著:《中国民族音乐散论》中国文联出版社 2002 年 10 月第 1 版。第 1 页。
- [13] 李西安:《钢琴曲〈夕阳箫鼓〉音乐分析》载《中国音乐》1982 年第 1 期。第 11 页。
- [14] 李民雄著:《传统民族器乐曲欣赏》
- [15] 同注释[14]
- [16] 陈旭:《中国钢琴音乐的创作及其启示》载《音乐研究》2001 年第 4 期。第 99 页。
- [17] 《传承与创新——中国古曲改编的三首钢琴作品的分析与演释》硕士毕业论文;第 12 页。
- [18] 匡妨:中国钢琴作品织体的民族风格六议载《黄钟》2000 年第 2 期。第 97 页。

- [19] 陈旭;《钢琴弹奏音色谈》载《钢琴艺术》第22页。
- [20] 苏澜深;《探中华之乐 求民族之风——黎英海先生访谈录》载《钢琴艺术》1999年第1期。第9页。
- [21] 刘承华;《古琴表现力抉微》载《中国音乐学》2000年第2期。第56页。
- [22] 赵晓生;《中国钢琴语境》连载于《钢琴艺术》2003年第1—12期。第6期31页。
- [23] 袁静芳编著;《民族器乐》北京人民出版社1987年第一版。第225页。
- [24] 赵晓生;《中国钢琴语境》连载于《钢琴艺术》2003年第1—12期。第4期26页。
- [25] 袁静芳编著;《民族器乐》北京人民出版社1987年第一版。第149页。
- [26] 唐纯著; 硕士学位论文《键盘上的“丝竹韵”——模仿民族器乐风格的中国钢琴曲之审美诠释与演奏初探》; 中国音乐学院。
- [27] 代百生; 根据《传统乐曲改编的5首中国钢琴曲的艺术特色》载《黄钟》1999年3月第1期。第97、98页。
- [28] 赵晓生;《中国钢琴语境》连载于《钢琴艺术》2003年第1—12期。第10期37页。
- [29] 蒋箐、管建华、钱茸主编;《中国音乐文化达观》北京大学出版社2001年1月第一版。第26页。
- [30] 赵晓生;《中国钢琴语境》连载于《钢琴艺术》2003年第1—12期。第10期38页。
- [31] 修海林、李吉提著;《中国音乐的历史与审美》中国人民大学出版社1999年9月第一版
- [32] 赵晓生;《中国钢琴语境》连载于《钢琴艺术》2003年第1—12期。第9期38页。
- [33] 唐纯著; 硕士学位论文《键盘上的“丝竹韵”——模仿民族器乐风格的中国钢琴曲之审美诠释与演奏初探》; 中国音乐学院。第18页。
- [34] 唐纯著; 硕士学位论文《键盘上的“丝竹韵”——模仿民族器乐风格的中国钢琴曲之审美诠释与演奏初探》; 中国音乐学院。第15页。
- [35] 赵晓生;《中国钢琴语境》连载于《钢琴艺术》2003年第1—12期。第9期35页。
- [36] 黎英海著;《五声音调钢琴指法练习》; 人民音乐出版社2002年10月地21版。目录。
- [37] 唐纯著; 硕士学位论文《键盘上的“丝竹韵”——模仿民族器乐风格的中国钢琴曲之审美诠释与演奏初探》; 中国音乐学院。第17页。

参考文献

一、专著

- 1、卞萌著；卞善艺译；《中国钢琴文化之形成与发展》；华东出版社；1996年8月北京第一版。
- 2、李民雄著；《民族器乐概论》上海音乐出版社1997年12月第一版。
- 3、袁静芳编著；《民族器乐》北京人民出版社1987年第一版。
- 4、程民生著；《音乐美纵横谈》上海音乐出版社2000年2月第11版。
- 5、宗白华著；《美学散步》上海人民出版社1982年第2版。
- 6、赵晓生著；《钢琴演奏之道》上海世界图书出版社1999年7月第一版。
- 7、修海林、李吉提著；《中国音乐的历史与审美》中国人民大学出版社1999年9月第一版。
- 8、袁静芳著；《中国传统音乐概论》上海音乐出版社2000年10月第一版。
- 9、孙继南著；《中外名曲欣赏》山东教育出版社1987年10月第一版。
- 10、蒋箐、管建华、钱茸主编；《中国音乐文化达观》北京大学出版社2001年1月第一版。
- 11、梁茂春著；《中国当代音乐》北京广播学院出版社1993年10月第一版。
- 12、辛丰年著；《钢琴文化三百年》北京三联书店1995年第一版。
- 13、李焕之主编；《当代中国音乐》当代中国出版社1998年第一版。
- 14、刘承华著；《中国音乐的神韵》福建人民出版社1998年1月第一版。
- 15、胡登跳著；《民族管弦乐法》上海音乐出版社1997年11月第1版。
- 16、张怡著；硕士毕业论文《由器乐曲改编的中国钢琴改编曲研究》；山东师范大学音乐学院
- 17、唐纯著；硕士毕业论文《键盘上的“丝竹韵”——模仿民族器乐风格的中国钢琴曲之审美诠释与演奏初探》；中国音乐学院。
- 18、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年1月第1版。
- 19、传承与创新——中国古曲改编的三首钢琴作品的分析与演绎
- 20、魏廷格著；1981届研究生毕业论文《论我国钢琴音乐创作》中国艺术研究院研究生部；1981年12月。

- 21、 魏廷格编注：《中国钢琴名曲 30 首》；人民音乐出版社；1996 年 4 月北京第一版。
- 22、 张璇著：《论中国古曲钢琴改编曲的艺术特色》2003 年硕士毕业论文；南京师范大学。

二、期刊

- 1、 王文俐：《中国钢琴曲的民族化技法简析》载《中国音乐》2001 年第 3 期。
- 2、 胡天虹：《关于琴曲梅花三弄的文化思考》载《乐府新声》2000 年第 1 期。
- 3、 韩佩君：《“传统”的延伸—钢琴曲“二泉映月”的演奏风格初探》载《中国音乐》2003 年第 2 期。
- 4、 何俐：《古典艺术留芬芳 洋为中用添新彩—谈黎英海先生的钢琴曲〈阳关三叠〉和〈夕阳箫鼓〉》载《钢琴艺术》2004 年第 2 期。
- 5、 姚以让：《钢琴音乐中的单声类型织体》载《音乐探索》1987 年第 3 期。
- 6、 杨静：《钢琴曲“梅花三弄”演奏之诠释》载《中国音乐》2002 年第 4 期。
- 7、 李萍：《论钢琴独奏曲〈夕阳箫鼓〉的演奏于教学》载《乐府新声》1998 年第 2 期。
- 8、 李西安：《钢琴曲〈夕阳箫鼓〉音乐分析》载《中国音乐》1982 年第 1 期。
- 9、 王爽：《民族的文化 创作源泉—简述不同类型的音乐作品》载《乐府新声》2003 年第 1 期。
- 10、 邵智贤：《钢琴的音色与触键》载《音乐艺术》1994 年第 3 期。
- 11、 蒲方：《加强表演 推进中国钢琴音乐创作》载《音乐表演》2000 年第 1 期。
- 12、 魏廷格：《我国钢琴音乐的创作发展》载《音乐研究》1983 年第 2 期。
- 13、 张晓农：《中西传统艺术的审美差异》载《音乐研究》2004 年第 1 期。
- 14、 冉丹：《春江花月夜赏析》载《音乐表演》1998 年第 4 期。
- 15、 常吾尚、闫妍：《“气”与“韵”—钢琴曲〈夕阳箫鼓〉的演奏诠释》载《中国音乐》2000 年第 2 期。
- 16、 竹风：《中国传统乐音乐与民族乐器》载《中国音乐》1982 年第 4 期。
- 17、 范立芝：《有关中国钢琴音乐演奏的几个问题》载《交响》2002 年第 1 期。
- 18、 魏廷格：《论王建中的钢琴改编曲》载《中国音乐学》1999 年第 3 期。
- 19、 蔡俊超：《中国钢琴作品在高校音乐教育中的作用》载《交响》2003 年第 4 期。
- 20、 刘承华：《古琴表现力抉微》载《中国音乐学》2000 年第 2 期。

- 21、 步玉琴：《中国钢琴作品在高师教学中的必修地位》载《交响》2004年第1期。
- 22、 戴鹏海：《民族风格六议》载《中国音乐学》1989年第4期。
- 23、 奉山：《论中国音乐之神韵》载《中国音乐学》1999年第3期。
- 24、 周广人：《钢琴音乐民族化可贵的探索》载《中国音乐》1982年第1期。
- 25、 梁茂春：《中国传统音乐结构对专业创作的启示》载《中国音乐》1989年第3期。
- 26、 代百生：《根据传统乐曲改编的5首中国钢琴曲的艺术特色》载《黄钟》1999年3月第1期。
- 27、 夏云：《中国钢琴改编曲中装饰音的特殊形态及教学》载《黄钟》2003年增刊。
- 28、 赵晓生：《中国钢琴语境》连载《钢琴艺术》2003年第1期至第12期。
- 29、 邵华、宫莉：《浅析〈夕阳箫鼓〉》；载《钢琴艺术》2003年第7期。
- 30、 刘正维：《〈夕阳箫鼓〉的特殊曲式与发展手法》载《黄钟》1994年第3期。
- 31、 陈旭：《中国钢琴音乐的创作及其启示》载《音乐研究》2001年第4期。
- 32、 倪妮：《音色联想与音乐风格—关于中国钢琴音乐教学的探索》载《沈阳音乐学院学报》2000年第1期。
- 33、 苏澜深：《探中华之乐 求民族之风—黎英海先生访谈录》载《钢琴艺术》1999年第1期。

三、工具书

- 1、《中国大百科全书 音乐舞蹈》中国大百科全书出版社编辑部编；中国大百科全书出版社；1989年4月第1版。
- 2、《音乐欣赏手册》；上海音乐出版社编；上海音乐出版社；1981年10月第1版。
- 3、《中国音乐词典》；中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编；人民音乐出版社1992年6月北京第1版。
- 4、《简明艺术词典》；欧阳周、顾建华、曹治国主编；中国和平出版社；1993年12月第1版。
- 5、《音乐百科词典》；缪天瑞主编；人民音乐出版社；1998年10月北京第1版。

论文作者在学期间发表的学术论文目录

一、《外国音乐名著教程》钢琴部分；山东大学出版社 2002 年 9 月第一版。234 页—316 页。

二、《对提高钢琴伴奏质量的几点看法》载《齐鲁艺苑》2003 年第 4 期 50 页、51 页。

致谢

三年多的在职攻读硕士学位的学习即将结束。回顾三年来的求学历程，感慨良多，一时难以尽数。心中充满的唯有无限的感激。

感谢我的母校山东艺术学院的领导、山东艺术学院音乐系张运平主任，使我有进一步深造的机会。感谢山东师范大学音乐学院的领导、老师的培养和帮助。感谢我的导师唐宁教授，百忙之中给予论文的严格指教。同时感谢从论文资料的查询、选题、构思、写作给予我无私帮助的同仁、朋友：王并臻教授、陈一鸣教授、李真华教授、王瑶教授、卞萌教授、彭丽副教授、王贵生副教授、徐承生副教授、王东涛老师、王婷老师、单亮同学，谢谢你们的支持与帮助。

由于篇幅、现有资料、写作时间和本人的写作水平所限，本文难免有许多不足与纰漏，敬请各位专家斧正。