

学号：2009020744

姓名：鞠真

学院：音乐学院

邮箱：jz.melisa@163.com

联系方式：15288868476 0535-6887349

单位代码	10445
学号	2009020744
分类号	J624.1
研究生类别	全日制硕士

山东师范大学

硕士学位论文

论文题目 王建中钢琴改编曲的民族特色研究

学科专业 音乐学

申请人 鞠真

导师姓名 王秀敏 副教授

论文提交时间 2012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：

学位论文版权使用授权书

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：

导师签字：

签字日期：20 年 月 日

签字日期：20 年 月 日

目 录

中文摘要	I
Abstract	III
引言	1
第一章.王建中生平简介及作品介绍	3
第一节. 王建中生平	3
第二节. 王建中钢琴改编曲创作简介	4
第二章.王建中钢琴改编曲的创作背景	6
第一节. 早期改编曲的创作背景（1945-1965）	6
第二节. 中期改编曲的创作背景（1966—1976）	7
第三节. 晚期改编曲的创作背景（1977- ）	9
第三章. 王建中钢琴改编曲创作技法的民族特色	10
第一节.调式分析	10
第二节.旋律分析	13
第三节.织体分析	17
第四节.和声分析	21
第四章.王建中钢琴改编曲演奏技法的民族特色	26
第一节.通过演奏表达民歌的韵味	26
一. 改编曲《山丹丹开花红艳艳》	26
（一）对原曲唱腔的模仿与演奏	26
（二）对原伴奏乐器的模仿与演奏	29
（三）速度与力度的处理	32
（四） 踏板的运用	33
二. 改编曲《浏阳河》	36
（一）对原曲唱腔的模仿与演奏	36
（二）对原伴奏乐器的模仿与演奏	38
（三）速度与力度的处理	40
第二节.通过演奏表达原器乐曲的韵味	41
一. 改编曲《梅花三弄》	41

(一) 对古琴曲的模仿与演奏	41
(二) 速度与力度的处理	45
(三) 踏板的运用	47
二. 改编曲《百鸟朝凤》	49
(一) 对唢呐曲的模仿与演奏	49
(二) 对原伴奏乐器的模仿与演奏	53
(三) 速度与力度的处理	55
(四) 踏板的运用	56
第三节.通过演奏表达说唱音乐的韵味	59
一. 改编曲《蝶恋花》	59
(一) 对原评弹曲的模仿与演奏	60
(二) 散板的运用	64
结语	66
注释	67
参考文献	68
攻读硕士期间发表的论文	70
致谢	71

中文摘要

王建中是我国当代著名的作曲家，也是一位对我国钢琴事业具有突出贡献的钢琴教育家，他所创作的作品主要以钢琴独奏曲为主。他通过多年的努力，运用现代作曲技法，探索出一条将中国传统音乐特色与西方音乐相融合的音乐发展道路。他所创作的钢琴作品题材多样、风格鲜明，具有很高的艺术价值和专业性，在国内和国际舞台上受到众多钢琴家的青睐，常作为演出的经典曲目。

本文以王建中的钢琴改编曲《浏阳河》、《山丹丹开花红艳艳》、《百鸟朝凤》、《梅花三弄》和《蝶恋花》为主要研究对象，在创作技法方面，论述王建中如何通过创作技法表现这几首钢琴作品的民族特色。在演奏技法方面，通过对改编前后的旋律和音色进行对比，论述如何运用钢琴的演奏技法对原曲的音乐韵味进行继承和发展，从而更好的表现出王建中钢琴改编曲的民族特色。在结语部分论述王建中钢琴改编曲对中国钢琴音乐发展和创作方面所做出的贡献。

本文对王建中钢琴改编曲进行的研究，意在使演奏者从整体上把握王建中作品演奏的民族风格特征，于此同时，也希望能为中国钢琴音乐的研究贡献出微薄的力量。

关键词：王建中；钢琴改编曲；民族特色；钢琴演奏；

分类号：J624.1

Abstract

Jianzhong Wang is our famous native composer at present, so he is a piano educator with plenty of huge contribution to the piano career of our country. He's famous creatures are mainly about piano solo. He uses modern compose skills and with his hardworking, explored a music development direction mixed with Chinese traditional music and the western music. The piano samples he did have variable themes and obvious styles with high value and professional. He gained much love from both national and international stages; his samples are played by many other famous pianists.

This article use Jianzhong Wang's piano adaptations *Liuyang River*, *The red flowers bloom*, *Hundreds of Birds' worship for phoenix*, *Three variations on the plum blossoms* and *Butterflies over Flowers* as his research aims. In the creation of the techniques, the paper discusses how Jianzhong Wang through creation of this a few piano performance techniques work ethnic characteristics. In playing techniques, by adaptation to the melody and the tone and comparison, this paper discusses how to use the piano playing techniques for the music of the original song lasting appeal to the inheritance and development, so as to appear the national feature of Jianzhong Wang's piano adaptations.. In conclusion, it summarizes Jianzhong Wang's adaptations played an improving role both in national piano development and music creation development.

The article researched about Jianzhong Wang's piano adaptations to make players catch the main style of his works, and to contribute little to the research of Chinese music in piano.

Keywords: Jianzhong Wang ; piano adaptation ;the national characteristic ; piano appearance

Category Number: J624.1

引言

王建中是我国著名的钢琴教育家和作曲家。毕业于上海音乐学院钢琴系，并留校任教，在此期间，他创作了几十首具有中国民族特色的钢琴作品，如《云南民歌五首》、《陕北民歌四首》、《梅花三弄》、《百鸟朝凤》、《浏阳河》等，这些作品大多为钢琴独奏曲，其中几首已成为具有典型中国风格的代表作品。这不仅因其作品具有强烈的中国民族特色，也因其作品具有极高的专业性和艺术价值。魏廷格先生曾评价他为“我国为数不多的只写钢琴曲而又有显著成就的作曲家之一。”^[1] 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启蒙老师”。这些评价都充分肯定了王建中在中国钢琴发展史上的突出成就和地位。

中国的钢琴音乐创作是我国作曲家、钢琴家们通过自己多年的努力，将中外优秀的作曲创作技术与民族音乐有机结合的产物，他们通过借鉴世界上各种流派、各种风格钢琴音乐创作的成功经验，深入挖掘出我国丰富的民族民间音乐，并加以改进创新。王建中是中国钢琴创作中具有鲜明特色的代表人物之一，他的创作很好的保留了我国的民族音乐风格特色之“本”，与来自西方文化之“源”的钢琴相融合，通过对来自民间的民歌、民族器乐和说唱音乐的模仿与改编，从中吸取民族民间音乐的养分，运用钢琴的音响效果将其发挥，形成了具有我国民族风格特色的文化意境和音乐韵味，给演奏者提供了充分的想象与表达的空间。王建中曾谈起过他的创作思想，即“要保持民族风格，将中国风韵、风味、音调特征和意境等在相对比较新的手法中表现出来”。

王建中改编创作的钢琴作品，不仅对普及钢琴音乐和提高广大听众的音乐欣赏水平有极大的推动作用，而且对于丰富钢琴文献宝库和发展钢琴演奏技巧也有重要意义，他所创作的钢琴改编曲是我国钢琴艺术中不可或缺的一部分。纵观与王建中钢琴改编曲相关的论文及著作，共有26篇，学术期刊上有13篇，硕士论文13篇，其中多是从他的单首作品来写，如《百鸟朝凤》、《云南民歌五首》、《陕北民歌四首》，还有从其中的三四首作品进行研究，但是把他的所有钢琴改编曲做全面研究的文章却比较少，其中湖南师范大学的彭浩宇写的《王建中钢琴作品多声技法探微》，主要是从和声分析的角度对王建中的作品进行研究；西北师范大学敦煌艺术学院的宋婕写的《王建中钢琴作品研究》，主要从王建中创作作品的本体进行分析；华中师范大学的丁菲菲写的《论王建中钢琴创作的民族特色》，

主要对王建中作品创作思想中的士大夫精神进行了细致研究；华南师范大学肖敏写的《王建中钢琴改编曲的民族特色和演奏特色研究》，主要以王建中改编创作的七首作品为代表进行研究，对其民族特色和演奏进行了研究。期刊上的文章主要有魏廷格在《中国音乐学》上发表的《论王建中钢琴改编曲》，于青在《中国音乐》上发表的《中国钢琴曲〈浏阳河〉的演奏与教学》等等。

综上所述，这几篇论文大多数还是从单方面对王建中的钢琴改编曲进行分析论述的，这给本论文提供了一定的参考资料。本人将从宏观和微观两个方面，运用实例分析和理论归纳的方法，对王建中的钢琴改编曲进行研究，宏观方面主要研究王建中的生平和他的钢琴改编曲的创作背景，主要运用理论归纳的方法，以历年来一些专家学者的成果为资料，进行分析和研究。微观方面主要根据创作题材的分类，选取其中五首具有代表性的改编曲，通过改编前后的旋律及音乐特点的对比，结合自身弹奏王建中钢琴改编曲的演奏体会，论述王建中如何利用钢琴这件西洋乐器对原曲的民族音乐韵味进行继承和发展，并通过钢琴演奏技法更好的表现这五首作品的民族音乐韵味，此部分为本文的主要创新点。

第一章.王建中生平简介及作品介绍

第一节. 王建中生平

王建中是江苏江阴人，1933年9月出生于上海。我国现代著名的作曲家、音乐家、教育家，上海音乐学院教授，曾任上海音乐学院副院长。王建中出生于30年代上海的书香门第，父亲是一位化学教授，由于其母亲的影响，开始比较早的接触了西方音乐，并开始学习钢琴。由于父亲并不十分主张他学习音乐，所以他就读于上海的一所普通中学学习文化课，但在学习文化课的同时，他一直没有停止对音乐的热爱，于1950年考取了上海音乐学院作曲系，一个学期之后，转到钢琴系学习钢琴，他曾跟随周路得、李翠贞、戴普生、张隽伟及苏联专家阿尔扎玛诺娃等著名钢琴教师学习钢琴，同时跟随桑桐先生学习和声，跟随陈铭志先生学习复调对位。1956年，“大跃进”运动爆发，王建中因此推迟了一年毕业。1958年王建中被调到沈阳音乐学院附中从事教学工作一年，1959年被调回上海音乐学院从事钢琴及和声教学工作。

20世纪60年代，王建中被调到钢琴系，在这期间，他经常下乡收集民间素材，创作了许多脍炙人口的经典曲目，如《田歌》和《托卡塔》就创作完成于这一时期。在文化大革命期间，文艺作品的创作受到很大的局限，只有改编自民间音乐或革命歌曲最符合时代要求。王建中迎合时代要求，创作了十余部极受欢迎的钢琴改编曲，如根据民歌改编的《陕北民歌四首》、《浏阳河》和根据器乐曲改编的《梅花三弄》、《百鸟朝凤》等等，这一时期成为王建中钢琴创作的高峰期。1988年到1996年，王建中担任上海音乐学院副院长，同时还从事作曲和钢琴教学工作，在繁忙之余还坚持创作。2002年5月凭借钢琴独奏曲《情景》获得第二届中国音乐“金钟奖”金奖，1997年王建中正式退休，和夫人移居美国，仍继续从事创作事业。

王建中通过不懈努力，在我国钢琴教学领域和作曲创作方面做出了突出贡献，特别是钢琴改编曲的创作，他运用民族音乐的创作技法很好的保留了我国民族音乐的原有特色，通过钢琴这一西洋乐器再现出中国民族音乐的风格特点，将中西音乐完美的结合在一起，为我国民族音乐在各国之间的传播做出了巨大的贡献，他所创作的众多作品成为我国钢琴教学中的常用曲目，有些还成为我国重大钢琴比赛中的指定曲目。

第二节. 王建中钢琴改编曲创作简介

钢琴改编曲，即把原有的旋律作为创作素材，作曲家通过运用作曲技法，将原有素材进行再加工，创作出一个新的作品，这其中鲜明的体现出作曲者个人的艺术修养和对音乐独特的审美视角。一般改编曲有两种形式，一种是在保留原有旋律的完整结构基础上进行简单的改编；另一种是在原有素材中加入作曲者自己的思路和创作意图重新构造作品结构。作曲家可能只是对原有素材中的几小节进行加工，创作出一首曲式、和声、织体都比较完整的作品。既要保留原曲的基本神韵，又要能很好的展现原曲作曲家的创作意图，这需要作曲家具有独特的审美视角和艺术内涵。中国是一个有着数千年悠久历史的文明古国，具有深厚的音乐文化底蕴和丰富的创作素材，这些都为作曲家提供了丰富的创作源泉。

本文所要论述的王建中五首钢琴改编曲，从上面这两种形式看，早期的《浏阳河》、《山丹丹开花红艳艳》属于第一种形式，中后期的《梅花三弄》、《百鸟朝凤》和《蝶恋花》属于第二种形式，王建中在创作的过程中，不仅保留了原曲的神韵，而且融合西方的作曲技法对原有曲调进行加工，将“钢琴化”与“民族化”完美的结合在一起，对中国钢琴音乐的发展做出了突出贡献。改编曲的出现是中国钢琴音乐发展道路的必经阶段，通过对我国民族音乐的改编，不仅丰富了我国钢琴作品的曲库，也使国外的音乐爱好者能够接触认识到我国的民族音乐，对中国民族音乐的发扬光大发挥了重要作用。实践证明，我国的钢琴事业无论是创作方面还是演奏方面都在日趋发展成熟，并取得了一定的成绩。

王建中的钢琴改编曲在题材、体裁、数量等方面丰富多样。为了更加全面的了解王建中的创作作品，笔者将其主要作品分别按照创作时间、创作题材两个方面进行归纳分类。

(1) 按创作时间顺序排列：

创作时间	作品	类型
1958年	《云南民歌五首》	根据云南同名民歌改编
1961年	《变奏曲》	创作曲
1966年	《托卡他》	创作曲
1966年	《田歌》	创作曲
1972年	《赤胆忠心》	根据朝鲜歌剧《血海》主题歌改编
1972年	《浏阳河》	根据同名歌曲改编
1972年	《大路歌》	根据聂耳同名歌曲改编

1973年	《陕北民歌四首》	根据同名陕北民歌改编
1973年	《百鸟朝凤》	根据同名唢呐曲改编
1973年	《梅花三弄》	根据同名古琴曲改编
1974年	《樱花》	根据同名日本歌曲改编
1974年	《五木摇篮曲》	根据同名日本歌曲改编
1975年	《彩云追月》	根据任光创作的同名民族器乐合奏曲改编
1976年	《蝶恋花》	根据赵开升所谱的同名评弹曲改编
1976年	《红旗渠畔》	与杨立青合作创作的钢琴协奏曲
1981年	《小奏鸣曲》	创作曲
1983年	《钢琴组曲》	创作曲
1985年	《诙谐曲》	创作曲
1991年	《歌五首》	艺术歌曲
1994年	《情景》	应北京国际钢琴比赛委员会之邀而作
2001年	《走进新时代》	为庆祝新中国成立五十周年而创作的，根据杨开儒词、印青曲的同名歌曲改编创作的钢琴与管弦乐作品
2003年	《渔舟唱晚》	应美国友人邀请创作并在美国公演（未发表）

(2) 根据王建中改编曲的创作题材分类^[2]：

第一类是根据民歌或歌曲改编的钢琴曲。根据同名民歌改编的作品有《云南民歌五首》、《陕北民歌四首》、《浏阳河》、《绣金匾》，根据歌曲改编的作品有《大路歌》、《樱花》和《五木摇篮曲》。其中《樱花》和《五木摇篮曲》的改编创作在让中国人民接触和了解外来音乐方面做出了重要贡献。

第二类是根据我国传统的民族器乐曲改编创作的钢琴曲。主要代表作品有根据唢呐独奏曲改编的《百鸟朝凤》、根据古琴曲改编的《梅花三弄》、根据民族器乐合奏曲改编的《彩云追月》。

第三类是根据说唱音乐改编的钢琴曲。典型作品是根据赵开升谱曲的同名评弹曲改编的《蝶恋花》，该曲在将中国民间说唱音乐的节奏与评弹的唱腔特点相融合方面，运用独特的钢琴创作技法，做了十分有益的尝试。

王建中的钢琴改编曲大胆借鉴各种音乐创作的成功经验，将现代作曲技法和中国传统作曲技法相结合，并将其与我国的民族音乐相融合，成功的创作出具有鲜明民族特色的钢琴改编曲，对我国钢琴文化事业的发展 and 传播起到了至关重要的作用。魏廷格先生在《论王建中的钢琴改编曲》一文中曾提到：“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。”^[3]他的众多作品不仅作为钢琴教学中的常用曲目，而且经常作为演奏家音乐会的经典曲目。

第二章.王建中钢琴改编曲的创作背景

第一节. 早期改编曲的创作背景（1945-1965）

王建中钢琴改编曲的早期创作正值建国初期，作曲家们对新中国的成立充满了自豪感，他们通过作品的创作表达自己对新生活的喜悦和热爱之情。当时，上海、天津等城市成立了几所音乐类院校，在新中国成立的十几年里，先后培养出许多青年作曲家和演奏家。他们在中国音乐教育事业上扮演着重要的角色。五十年代初期，我国一批青年演奏家迅速发展成长，在国内外比赛中多次获奖，傅聪、周广仁、刘诗昆、李明强、殷承宗等一批青年钢琴家登上世界音乐舞台。演奏家的出现和崛起，有力的推动了我国音乐创作事业的发展。

建国初期，我国的音乐创作事业蓬勃发展，不仅数量增多，质量上也有了一定的提高，在此期间，我国公开出版的各类钢琴曲大约有 360 多首，适合在演出中使用的就有大约 235 首，超出了过去十年的总和，如丁善德创作的《第一新疆舞曲》（1950 年），王建中改编创作的《云南民歌五首》（1958 年）、江文也创作的套曲《乡土节令诗节》（1950 年）、马思聪创作的《三首舞曲》（1950 年）和《粤曲三首》（1952-1953 年）、杜鸣心和吴祖强共同改编的舞剧《鱼美人》（1959 年）等。当时还有许多钢琴演奏家也对钢琴创作感兴趣，积极投入到创作中，如桑桐的《内蒙民歌主题钢琴小曲七首》（1952 年）、殷承宗的《快乐的啰嗦》（1965 年）等，这些作品将钢琴演奏技巧融入其中，发挥即兴性的特点，并在钢琴音乐的通俗性方面做出了积极的探索。

《云南民歌五首》是王建中在这一时期改编创作的，也是他最早创作发表的作品，该作品是以五首民歌的曲调改编发展而成的。作曲家的创作技法短小、精炼，五首民歌呈现

出不同的场景，表现情绪也各不相同，作品展现出既精致又清新、既典雅又活泼的音乐风格。《大理姑娘》优美而委婉；《跟哥》真实的反映爱情生活；《猜调》活泼又风趣；《一白歌》质朴又高亢；《龙灯调》喜气热闹。每一首代表一种风格，表现不同的情绪特征，反映出人们在不同时期不同环境下生活的情景，更形象的反映出云南地区不同民族、不同风格、不同题材的民歌风貌。作曲家在改编创作的过程中将民歌甜美、细腻的韵味作为基本的出发点，运用短小、简洁的结构创作方式，将民歌五声性的音乐特色与钢琴技巧巧妙地融合在一起，使钢琴特有的艺术表现力发挥得淋漓尽致，展现出一组风格清新的云南民间风俗画卷。

第二节. 中期改编曲的创作背景（1966—1976）

王建中的中期创作正值“文革”时期，我国的音乐创作事业受到了全面封锁，许多著名的钢琴家、教育家、作曲家因莫须有的罪名遭受批斗与殴打，有的专家甚至不甘忍受屈辱喊冤而死。在这一时期，唯一能够被允许存在的音乐就是根据《毛泽东语录》所编配的“语录歌”和适合当时的政治歌曲及样板戏等。1968年创作了以钢琴作为伴奏乐器的京剧《红灯记》，使钢琴重新登上了中国的舞台。这种创作形式具有一定的创新性，开创了中国传统乐器锣鼓及京剧唱腔与钢琴这件西洋乐器相融合的先河。这一时期的钢琴作品创作大多以改编曲为主，大体上可分为以下三类^[4]：

第一类是根据“样板戏”音乐进行的改编，主要有钢琴曲《甘洒热血写春秋》（根据《智取威虎山》音乐，储望华编曲）、《北风吹》（根据现代舞剧《白毛女》音乐，殷承宗改编）、钢琴组曲《红色娘子军》（杜鸣心改编）和弦乐钢琴五重奏《海港》等，这些“样板戏”在旋律和结构上不允许有任何改动，否则就会被扣上“破坏革命样板戏”的政治罪名，所以改编者发挥的空间很有限。在这类作品中，杜鸣心改编创作的钢琴组曲《红色娘子军》与同类作品相比独具新意，影响比较广泛，能够较好的发挥钢琴的特长。其中的部分乐曲并不是单纯的改编，而是运用了西方和中国的传统作曲技法，重新组织和整理素材，通过作曲家的创作，使中国民族音调在钢琴上产生了耳目一新的音响效果。

第二类是根据歌曲进行创作改编的，这些歌曲包括创作歌曲、革命歌曲和填词歌曲等。改编者选择的歌曲大多是经过严格审查获准出版的歌曲，主要作品有钢琴曲《浏阳河》（储望华、王建中改编的同名乐曲两首）、《陕北民歌四首》和《蝶恋花》（王建中改编）、《松花江上》（崔世光改编）、《放牛娃儿盼红军》（但昭义改编）和钢琴协奏曲《黄河》（殷

承宗、储望华等人改编)等。这些作品大多取材于《战地新歌》(共五集),改编者通常采用原来歌曲的标题,这样易于通过审查。改编者只能在被限定的范围内对原材料进行有限的改编,一般都是在原曲呈示之后引进对比的材料,最后再现原曲旋律。即使在这样有限的发挥空间下,作曲家们仍然坚持创作,出现了一些比较有新意的作品,如同名钢琴曲《浏阳河》两首和《陕北民歌四首》等等。

王建中在这一时期改编创作的《浏阳河》,原曲是为湖南花鼓戏《田寡妇看瓜》创作的,1951年被借鉴到歌舞剧《双送粮》中,在晋京汇报演出上,第一次获奖,并受到广大观众的一致好评。1963年正式成为电影《怒潮》的插曲。这首歌曲深受广大群众的喜爱,在全国上下产生了重大而深远的影响,正当此时,作曲者唐壁光被错打成了右派,蒙冤入狱。从此,他的名字被“湖南民歌”所取代。后来,湖南省文工团歌舞队的成员集体署名对歌词进行了修改。

王建中的《陕北民歌四首》改编创作于文革后期,他独具胆识,以四首深受广大群众所喜爱的革命民歌《山丹丹开花红艳艳》、《军民大生产》、《翻身道情》和《绣金匾》为素材,通过极富表现力的“乐器之王”,运用多种演奏技法和织体发展手法,改编出一组深受广大人民所喜爱的钢琴独奏曲目。《陕北民歌四首》描绘了红军会师、大生产运动、歌唱人民领袖毛主席以及解放翻身几个场景,具有西北地方特有的艺术风格。细致流畅的钢琴旋律音调与清新的和声陪衬,形象的表现了抗战时期,红军历尽艰难险阻到达陕北根据地后,解放区欣欣向荣的美好景象,也表现出人民翻身得解放的喜悦之情。

王建中改编创作的钢琴曲《蝶恋花》,是根据赵开生谱曲和毛泽东诗词《蝶恋花·答李淑一》改编而成的。这首词深深地表达了毛主席对浴血奋战的革命烈士浓烈的感情,赞美了烈士们为革命而牺牲的伟大精神,以及他们对革命的无限忠诚,洋溢着旺盛的革命乐观主义精神。改编后的钢琴曲通过丰富多样的音乐线条和音响形态渲染了再创作时回忆追思的气氛。

第三类是根据传统民族器乐曲进行创作改编的,当时的形势要求必须在规定的范围内进行改编创作,这一时期产生的多为钢琴独奏作品,如陈培勋改编的《流水》,黎英海改编的《夕阳箫鼓》,王建中改编的《百鸟朝凤》、《梅花三弄》等。这些作品从古琴、琵琶、唢呐等传统乐曲中,通过运用西方的作曲技法对原曲的音色及演奏技巧进行模仿,充分探索民间乐曲的音乐韵味,对原材料进行有限的增减,既要保留民间乐曲的基本结构,又要寻找适合于传统乐曲的和声语言。由我国传统民族器乐曲改编而成的中国钢琴作品,充分

运用各类钢琴演奏技法，形象的模仿中国乐器独特的音色和演奏技法，并在音乐上吸收民族音乐的精髓，因此乐曲通常都具有浓厚的中国民族气息和中国情结，令听者在聆听时产生强大的共鸣感。

1973年王建中改编创作的钢琴独奏曲《梅花三弄》，是受毛泽东诗词《卜算子·咏梅》的启发，通过“梅花”作为媒介，将《梅花三弄》的表达内涵与毛泽东诗词《卜算子·咏梅》的词意相结合。改编后的钢琴曲《梅花三弄》，以古琴曲的旋律线条为基础，既增加了中国民族音乐文化的传统审美意韵，又很好的保留了古琴曲清新典雅的创作手法。作曲家通过运用富有特色的多声写作技法，强烈地展示了梅花凌霜傲寒、高傲不屈的英雄气概，赞美了具有忠贞不屈、节操高尚气质的文人，而《咏梅》所表达的情韵，与古琴曲《梅花三弄》的基本形象十分贴近，把梅花形象的艺术层面上升到一个新的高度，钢琴改编曲《梅花三弄》展示出改编曲创作的创新性，也给作品增添了新的时代气息，此曲无论是结构布局、创作手法还是艺术内涵都可以看作是王建中钢琴改编曲的顶峰之作。

王建中于1973年根据唢呐曲《百鸟朝凤》改编创作了同名钢琴独奏曲。唢呐曲《百鸟朝凤》是在山东、河南、河北、安徽一带深受广大人民群众喜爱的器乐曲。经过改编后，王建中用钢琴把唢呐的音色发挥的淋漓尽致，乐曲具有北方吹打乐紧凑明快的特点，大量运用各种装饰音，形象地模仿了百鸟争鸣的热闹场面，诠释了中国民族音乐的风格特色，是目前唯一的一首根据唢呐曲改编的钢琴作品。

第三节. 晚期改编曲的创作背景（1977-）

王建中的晚期创作正值七十年代后期，经过“十年浩劫”，音乐艺术受到了极大的破坏，这一时期的音乐处于复苏时期，室内乐作品的数量比较少，创作手法的运用大都采用以往的手法，但有一些独奏作品表现出新鲜的音乐元素，如储望华的钢琴曲《新疆随想曲》，汪立三的钢琴曲《东山魁夷画意》、《李贺诗两首——“梦天”、“秦王饮酒”》等等。除此之外的代表作还有：黄安伦的《序曲与舞曲》、陈怡的《多耶》、罗忠镕的《钢琴曲三首》、赵晓生的《太极》、王建中的《情景》和《诙谐曲》等，这些作品无论是以调性音乐为主还是以无调性音乐为主，从创作技法和创作思想上讲，都体现了各自独特的风格和个性。

王建中于1994年创作的《情景》，是受北京国际钢琴比赛委员会的邀请而创作的，全曲由五个主题构成，这首作品运用了八声音阶序列的组合和以自由模进、音型逆行的快速行进三连音等手法，在钢琴上由pp转到ff来演奏，表现出声音对比变化的效果。由于这

一时期其他作曲家创作的作品音调不是完全按照原有的规律进行的，所以对于作品调式骨干音是比较难判断的，但是在王建中的《情景》中仍然能比较清晰的分辨出我国的五声性调式。

根据杨开儒词、印青曲的同名歌曲改编创作的钢琴协奏曲《走进新时代》，是为庆祝新中国成立五十周年而创作的，王建中于 2001 年改编创作了此首作品，并邀请当时颇有名气的钢琴家许忠担任演奏，此作品充满了爱国主义精神，音乐旋律亲切朴实，通过钢琴独奏和具有磅礴气势的交响乐队相互配合，表现了中国共产党领导中国人民走进新时代的豪迈气势，再现了中国人民在中国共产党的领导下艰苦奋斗的光辉历程。

第三章. 王建中钢琴改编曲创作技法的民族特色

第一节. 调式分析

五声性调式在我国也称民族调式，它是由宫、商、角、徵、羽五个正音构成，又由其分别构成宫调式、商调式、角调式、徵调式和羽调式五个基本调式。与西方大小调调式的构成基础不同，中国音乐调式构成的本质特征是五声性，王建中钢琴改编曲多以五声性的音乐素材为主，这种音乐素材体现了鲜明的民族与地区特点。作品的音调大多来源于民族或地区的音乐。因此，从调式调性入手进行研究，就能更好的理解和掌握其作品的民族风格特征。

在这五首作品中，经过归纳总结，调式特点主要有以下两点：

一. 在五声性调式的基础上增加偏音形成七声调式。

我国传统五声性调式的基础音为宫、商、角、徵、羽五个音级，在角和徵之间、羽和宫之间分别加入“变徵”或“清角”、“变宫”或“清羽”就构成了五声性七声调式，这四个音为“偏音”，原来的五个基础音为“正音”。

王建中改编创作的《百鸟朝凤》，从调式上看为 E 徵调式，其中运用河南豫剧的腔调，经常出现徵调式的运用，增加升 D 作为变徵。（谱例 1）

谱例 1

根据同名民间唢呐曲改编
作于1973年



根据民歌改编创作的《浏阳河》，从调式上看为 E 徵调式，其中增加偏音升 D 作为变徵。（谱例 2）

谱例 2



二. 在五声性调式的基础上进行调式变化。

根据古琴曲改编创作的《梅花三弄》中，引子出现之后的各段多次转调，一开始是以 F 为宫，接着转到低小二度的 E 为宫，然后到高大二度的升 F 作为宫，再以低增二度的降 E 作为宫，最终又回到 F 为宫。这种调的关系与古琴的演奏特点有着密切的联系。（谱例 3）

谱例 3

Cal mando (♩ = 40 - 50)

王建中 (1973)

在《浏阳河》中段与再现段之间的左右手交替琶音段落，调式不断变化，由开始以 E 为宫，中间经过多次移宫，把 D 宫、C 宫、A 宫系统的调式串联起来，形象的表现出浏阳河水流均匀流动的优美画面。（谱例 4）

谱例 4

第二节.旋律分析

王建中钢琴改编曲，运用了多种旋律发展手法，如展衍、重复、联缀、变奏等，保留了我国民族器乐旋律发展的手法，在改编创作的过程中，很好的表现出民族音乐的特色和韵味，对改编曲的创作产生了重要的影响。在这五首作品中，旋律表现手法主要有以下三种：

一. 变奏

变奏是指在保持原有曲调主题和结构的基础上，通过表现手法对旋律进行润饰，从而使作品织体更加丰富，这种手法经常在通过民歌改编的钢琴曲中使用较多，如《百鸟朝凤》中布谷鸟鸣叫的变奏段落，谱例 5 第一行旋律运用八分音符，第二行在保留原有旋律音的基础上，增加了二度附加音，把原来的八分音符变成了十六分音符，起初模仿一只布谷鸟的鸣叫声，后来变成了成群的布谷鸟的鸣叫声，使音乐更加丰满，形象的表现出布谷鸟鸣叫时欢快热闹的场景。（谱例 5）

谱例 5

The image displays two systems of musical notation for Example 5. The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melody of eighth notes, starting with a 'pp' (pianissimo) dynamic marking. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with eighth notes. The second system also has two staves. The upper staff features a more intricate melody with sixteenth-note runs, while the lower staff continues the accompaniment with eighth notes, also marked 'pp'.

在《山丹丹开花红艳艳》中，作曲家同样采用了变奏的手法，通过这种手法的处理，使两段旋律形成了鲜明的变化对比，一开始的旋律简单明快，朗朗上口，很容易记住。（谱例 6）

谱例 6



谱例 7 的第五小节通过变换节奏的手法进行变奏,第六小节通过加花的手法进行变奏,第九、第十小节旋律移至左手演奏,此段运用变换节奏、加花处理及音区的变化使音响上产生层次鲜明的对比效果,进一步表现出军民大生产干劲十足、欢快热闹的劳动场景。(谱例 7)

谱例 7



二. 重复和联缀

重复和联缀的手法进行交替使用，在民族器乐曲中经常可以见到，被称为“句句双”，如在《百鸟朝凤》后半部分出现了同样旋律在不同声部的重复运用，谱例 8 中的第三小节先在高音区以欢快的十六分音符旋律音型表现出一群鸟儿鸣叫时的热闹场景。（谱例 8）

谱例 8



在下段谱例中，中音区出现同样的音乐旋律，模仿鸟儿交相呼应的热闹场景，在旋律织体方面重复了高音区的音乐，位于不同音区的音乐产生的声音效果各不相同，表现出不同地域的鸟儿竞相鸣叫的热闹场面，通过演奏者的表达使听众对乐曲产生了听觉上的共鸣。（谱例 9）

谱例 9



《山丹丹开花红艳艳》的主题段落中，开始引子部分的主题旋律为单旋律音，音乐线条清晰明显，表现出陕北信天游婉转细腻的曲调特点。（谱例 10）

谱例 10



当《山丹丹开花红艳艳》的主题再次重复出现时，作曲家对其织体进行了变化处理，采用八度柱式和弦丰富了旋律的音响效果，表现出陕北信天游高亢嘹亮的曲调特点。（谱例 11）

谱例 11



三. 展衍

展衍是通过基础材料的展开衍生以及特性音调的贯穿使用，在旋律发展中通常会出现新的音乐材料，但最后还是回到基本的核心音调。^[5]

在改编曲《百鸟朝凤》中，王建中运用贯穿性结构，即乐曲在多个不同段落的乐句中，存在着一些贯穿性因素，使整体结构规整清晰，此乐曲围绕核心音调 E 展开，在开头和结尾段落都以 E 为主音，王建中通过这一手法的运用继承了我国传统民族器乐曲的创作特点，并将其进行了很好的继承和发展。

第三节.织体分析

织体是指音的横向运动所形成的旋律线条和多声部音乐中多音纵向结合所形成的层次结构，将它们相互结合就形成了织体，也可称为“声部结构”。“织体”是“织体体型”的缩写。织体体型包括纵向结合的结构和横向结合的结构，一般复调音乐都是横向结合的结构，运用横向的线性思维；主调音乐则是纵向结合的结构，运用纵向的线性思维。在西方音乐体系中，音乐主要表现出纵向织体思维的特点，而中国音乐体系则与西方音乐体系有很大差异，是以横向的线性思维为主导，尤其注重各声部旋律之间的横向线性织体思维的展开和延伸。王建中在改编创作的过程中，继承和发展了原民族音乐的韵味和内涵，在织体声部结构方面也进行了保留和改进，总结这五首作品的织体，主要有以下三种类型：

一. 主调型

主调型织体是有一个声部的旋律起主导作用，即主调，其他声部通过持续音、陪伴式进行、固定音型的手法与主调的旋律相结合，对主旋律起陪衬和烘托的作用。主调型织体有和音衬托式、和弦衬托式、固定音型衬托式三类。王建中钢琴改编曲的织体写作主要使用主调型织体，其特点是其陪伴衬托的声部与主要旋律共同发展，这不仅与中国音乐旋律艺术的音乐思维有关，还与以单一曲调线条为主要陈述方式有关，主调型织体的主要创作手法如下：

1. 和音衬托式

《浏阳河》的再现部分，运用左手的琶音音型为右手的主旋律伴奏。（谱例 12）

谱例 12



2. 和弦衬托式

在《山丹丹开花红艳艳》中第五小节右手为旋律声部，左手运用八度和弦衬托右手的旋律声部。（谱例 13）

谱例 13



3. 固定音型伴奏式

《百鸟朝凤》中的这段旋律采用音型伴奏式模仿打击乐敲击的音响效果。（谱例 14）

谱例 14



《蝶恋花》中，右手的旋律单音模仿苏州弹词唱腔旋律，左手采用固定伴奏音型模仿三弦的音响效果。（谱例 15）

谱例 15

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of two systems of staves. The top system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The bottom system continues the same parts. The score includes dynamic markings: *dim.*, *rall*, and *mp dolce express.*. A tempo marking at the top right indicates a quarter note equals approximately 60 beats per minute, with the instruction '稍明朗' (slightly bright). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

二. 复调型

复调型织体是采用两个或两个以上具有独立意义的旋律声部，做纵向结合发展而成的一种多声部织体。^[6]它是音乐的重要表现手段之一，根据各声部旋律之间的性质，复调织体分为对比式和模仿式两种。

对比式复调型织体是两个或两个以上在节奏和旋律线上都不相同的独立旋律结合在一起的多声部织体^[7]，如《蝶恋花》中“且为忠魂舞”的唱段部分，通过右手八分音符的空五度和弦与左手流畅而舒缓的分解琶音式旋律形成对比式复调，鲜明的表现出万里长空中仙子为忠魂翩翩起舞的动人场景。（谱例 16）

谱例 16



模仿式复调是同一旋律及其变体在不同声部、不同高度先后出现并纵向结合在一起的复调形式，它与对比式复调相反，各个声部表现的都是同一个音乐形象，如在《梅花三弄》中，第三小节运用了模仿式复调手法。先由左手出现主要旋律，再由右手出现，左右手交替出现同一旋律，丰富了旋律的音响效果。（谱例 17）

谱例 17



三. 支声型

支声型织体是一种介于单声织体和多声织体之间的织体形式，是将同一旋律的变体同时在不同声部进行纵向结合发展而形成的多声结构形式。^[8]支声型织体是一种来源于民间多声部音乐的常见织体，其特点是各声部都来自同一旋律，并在同一时间演奏。

如在《梅花三弄》中，王建中运用支声型织体的写作手法，使旋律更加明亮清新，具有鲜明的层次感。（谱例 18）

谱例 18



再如《梅花三弄》尾声部分主题再现段落，运用了支声型织体手法。（谱例 19）

谱例 19



第四节.和声分析

王建中曾说过：“我一直强调五声性，我总是要思考用什么办法来创作，这不是创作技法，而是涉及创作思想，是一个基本想法。”^[9]对于西方以三和弦为基础的传统和声，如何使其与我国传统的五声调式相融合，王建中对这个问题做了积极的探索，在中国和声语言民族化的道路上创作了新的表现手法，通过改编民歌和传统器乐曲，从中汲取了民间养分，探索出一条丰富多彩的和声发展道路，表现出我国民族化和声语言的创新性。王建中在改编创作的过程中，将西方的作曲技法与中国传统音乐的创作技法相结合，在这五首作品中主要体现在以下两个方面：

一. 和弦结构的多样化

1. 三度和弦的和声结构

省略三音的和弦。在商音和徵音上建立的三和弦、七和弦和九和弦，均可作为和弦的三音，有时三音被省略，省略之后即变成空五度和弦。如《浏阳河》的引子段落，为E徵调式，第一个和弦为E徵和弦，省略了三音G。（谱例2）

替代三音的和弦。根据陕北民歌《山丹丹花开红艳艳》改编而成的钢琴曲引子部分，运用散板节奏，在快速的琶音织体中出现的七和弦为下属和弦。这个和弦中宫音代替了三音，运用左右手相互交替弹奏的琶音音型使乐曲具有浓重的民族风格。（谱例20）

谱例 20



添加附加音的和弦。是指在传统三度叠置的基础上附加其他音级的和弦，如《浏阳河》中主题旋律出现的段落，为E徵调式，第一小节为附加六度音的一级和弦。（谱例21）

谱例 21



2. 四、五度叠置的和声结构

在王建中的创作改编曲中，大量运用四、五度叠置的和声结构，其构成方式多种多样，通常是将四度和四度音程进行叠加，也可以将五度和五度音程进行叠加，也有两者的混合或交替使用。

《梅花三弄》的引子段落右手和弦为四度和五度音程叠置的结构。（谱例3）

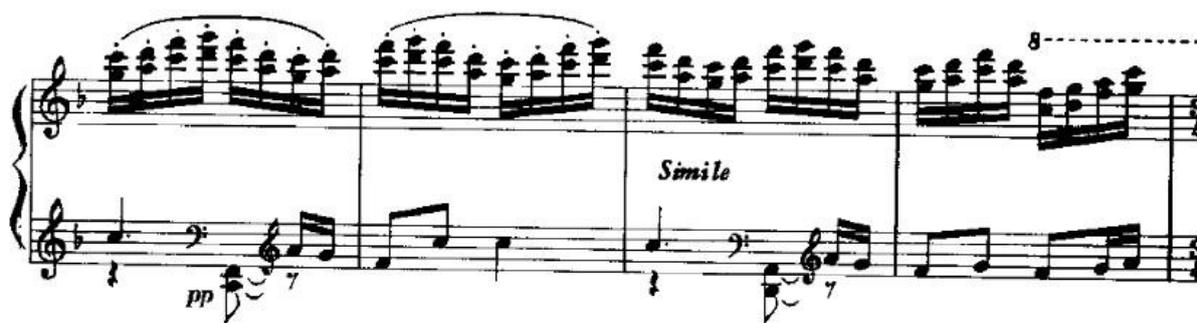
在以下谱例中运用了重复根音的空五度和弦，表现出古琴朦胧飘渺的音响效果。（谱例22）

谱例22



在以下谱例中右手为平行四度音程，左手为主旋律，模仿古琴的音色，表现出清静悠远的意境。（谱例23）

谱例23



《梅花三弄》结尾段落的主题再现，右手为四度平行进行，左手为五度平行进行，衬托右手的旋律声部，在对梅花主题的回味中结束全曲。（谱例24）

谱例24

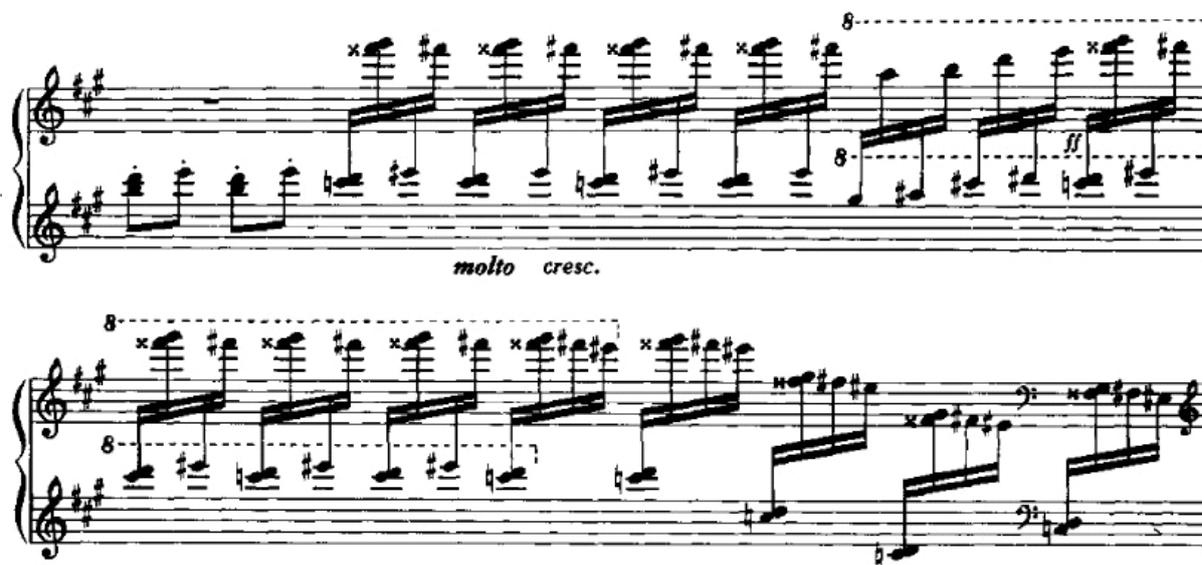


3. 二度叠置的和声结构

二度结构的和声主要是以大、小二度音程为基础构成的，在音响效果上表现出不协和性。王建中在其创作中尤其注意音响效果的形象性，所以二度结构的和声在他的作品中经常被使用。例如《百鸟朝凤》中，以下段落运用左右手交替弹奏的二度音程模仿鸟鸣的音

响效果，表现百鸟争鸣的热闹场景。（谱例25）

谱例25



二. 终止式处理

终止是指音乐的结束或各种层次和形式的中途停顿，就像小说、诗歌等在结构上有章节段落的划分一样，在一首完整的乐曲中，终止式具有划分和组织音乐段落的作用，是构成音乐结束和停顿的形式。在民族音乐单声部的调式旋律中，调式中心音可通过以下条件达到，即通过旋律的结束音、处于停顿部位或具有较长时值、其它音的支持、中心音的经常出现等。

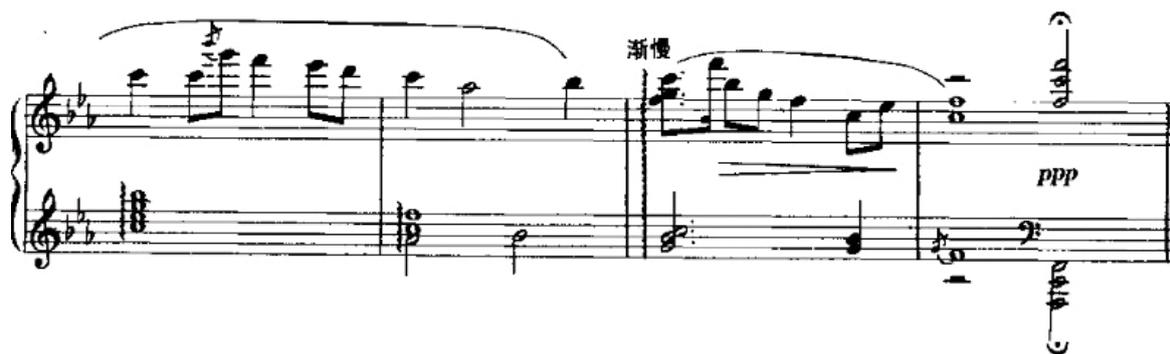
在王建中的改编作品中，终止式的和声形态表现出五声性的和弦结构，具有多样化的民族和声风格。在五声旋律和声的终止式进行中，由进入主和弦的各级和弦构成终止，如《浏阳河》的终止式结束和弦采用五声性的琶音和弦形式。（谱例 26）

谱例 26



如《山丹丹开花红艳艳》中采用二度关系的终止式进行。(谱例 27)

谱例 27



如《百鸟朝凤》中的结尾处是以空八度和弦模仿快速鸟鸣声结束全曲。(谱例 28)

谱例 28



第四章.王建中钢琴改编曲演奏技法的民族特色

第一节.通过演奏表达民歌的韵味

一. 改编曲《山丹丹开花红艳艳》

信天游是陕北民歌中最有特色的歌种之一，其曲调特点为粗犷奔放，悠扬高亢，充分表现出陕北人民的豪放性格，信天游的演唱不受歌词内容和曲调的限制，可根据演唱者的情绪进行变化处理，可长可短，可快可慢。发音位置靠前，共鸣较弱，是一种以自身的嗓音条件为主运用真声较多的自然而淳朴的声音，改编曲《山丹丹开花红艳艳》主要运用了陕北信天游的曲调，演奏中通过触键的控制、速度与力度的把握及踏板的运用对原曲唱腔、伴奏乐器的音色进行模仿和发展，从而更好的用钢琴这一西洋乐器表达原曲的民族韵味。

以下笔者通过对改编曲在改编前后的对比进行演奏分析：

（一）对原曲唱腔的模仿与演奏

1. 上滑腔的模仿

在民歌《山丹丹开花红艳艳》中，第三小节“一”字的1a到高音re运用了上滑腔的技巧，演唱时气息要沉下来，把共鸣腔打开，声音咬字靠前，演唱出陕北民歌高亢嘹亮的音乐韵味。（谱例29）

谱例29

$\frac{2}{2}$ $\dot{2}$ $\overset{\frown}{\dot{3}}$ $\dot{2}$ $\underline{\underline{6}}$. $\underline{\underline{6}}$ $\underline{\underline{6}}$ $\underline{\underline{6}}$ | $\dot{2}$ $\overset{\frown}{\dot{3}}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ - | $\frac{3}{2}$ $\dot{2}$ - - - $\underline{\underline{6}}$ $\underline{\underline{2}}$ $\underline{\underline{6}}$ $\underline{\underline{5}}$ | $\frac{2}{2}$ $\overset{\frown}{3}$ $\underline{\underline{2}}$ $\underline{\underline{3}}$ $\underline{\underline{2}}$ $\underline{\underline{5}}$ $\underline{\underline{5}}$ | $\underline{\underline{6}}$ $\underline{\underline{6}}$ $\overset{\frown}{\dot{3}}$ $\underline{\underline{2}}$ $\underline{\underline{1}}$ $\underline{\underline{7}}$ |

(女领) 一 道 道 (的那个) 山 来 (哟) 一 道 道 水, 咱们 中央 (噢)

钢琴改编曲《山丹丹开花红艳艳》很好的保留了原民歌的民族韵味，以下谱例第三小节中 fa 到降 si 模仿了原曲的上滑音，运用八度和弦加保持音突出原民歌的唱腔特点，演奏时要想把保持音的效果弹奏出来，首先要在演奏之前做好弹奏八度的准备，手型稳固，掌关节撑好，力量集中到指尖，脚部蹬住地面，腰部做好支撑的准备，瞬间把身体的力量以爆发力的形式弹到键底，模仿出原民歌曲上滑音的音响效果。（谱例 30）

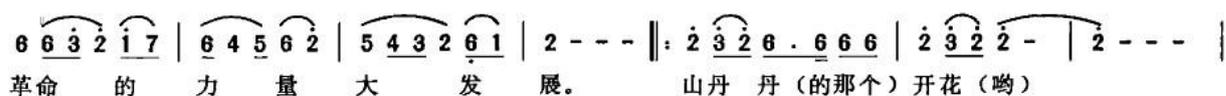
谱例 30



2. 甩腔的模仿

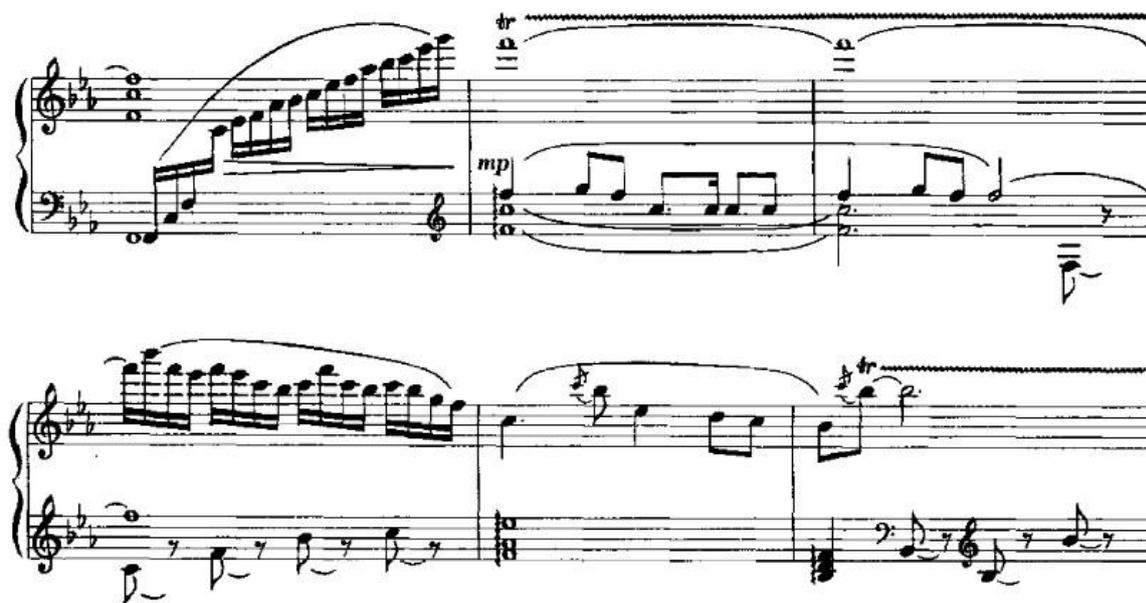
在民歌《山丹丹开花红艳艳》运用甩腔技巧演唱，以下谱例中“哟”字的旋律音为高音 re，演唱这种音时要像甩东西一样把声音甩出去，把声音迅速送入头腔，气息支撑住，体现出陕北民歌语言中穿透力极强的语气特点。（谱例 31）

谱例 31



改编后的钢琴曲，作曲家在原民歌演唱的甩腔处保留了原来的旋律，以下谱例中第二小节左手弹奏主旋律，右手运用颤音伴奏衬托主旋律，第三小节出现 fa 这一甩腔音连接右手环绕式十六分音符表现出甩腔宽广粗犷的声音特色。弹奏颤音时掌关节撑好，力量集中到指尖，运用二指和三指快速颤动弹奏，第四小节环绕式十六分音符在弹奏时用手指尖主动触键，手腕做弧状运动，肩膀放松，弹奏出明亮清透的声音，模仿出甩腔宽广粗犷的音乐韵味。（谱例 32）

谱例 32



在钢琴改编曲主旋律再现的高潮段落，民歌的主旋律再次出现，作曲家运用柱式和弦对旋律进行了处理，使声音厚实而明亮，左手的十六分音符分解琶音的伴奏音型对右手的主旋律做衬托，第二小节第三拍的八度 fa 保留了民歌曲中的甩腔音，运用左手连接右手的十六分音符五连音快速音型以及左手的琶音和弦，更加丰富了甩腔的音响效果，形象的表现出陕北信天游婉转悠扬的曲调特点。（谱例 33）

谱例 33



3. 断腔的模仿

断腔也叫顿腔或顿音，《山丹丹开花红艳艳》中运用断腔技巧，以下谱例中第二和第三小节运用了断腔，演唱时要把轻音和重音鲜明的在声音上体现出来，旋律音 re 和 la 要一字一字的顿开，气息积极灵活，富有弹性，充分表达出广大人民群众热火朝天的建设新生活时热闹欢快的场面。（谱例 34）

谱例 34

2	2	2	2	2		:	2̇	6		2̇	6		2̇ . #2̇	2̇ 3̇		2̇	-	
(男) 千 家 万 户 (齐)(哎) 咳 哎咳 哟) (女) 热 腾 腾 儿 的 油 糕 (齐)(哎) 咳 哎咳 哟) (男) 围 定 亲 人 (齐)(哎) 咳 哎咳 哟)																		

改编后的钢琴曲保留原曲的旋律，第六小节右手采用和弦表达原曲中的断腔，弹奏时掌关节撑好，手指尖力量集中，下键要比左手的伴奏声部深一些，音与音之间不要弹成连线的感觉，要弹一个和弦抬一次手，模仿断腔的声音效果。左手采用跳音模仿打击乐烘托热闹的气氛，弹奏时左手的跳音要快下快抬，触键的深度控制好，表现出欢快的音乐节奏。两只手相互配合，形象的表现出人民群众在共产党的领导下共同努力创建新生活的欢快热闹的气氛。（谱例 35）

谱例 35

（二）对原伴奏乐器的模仿与演奏

1. 对笛音色的模仿

传统笛有梆笛和曲笛之分，梆笛流行于北方，音色高亢、清脆，表现激昂、热烈的情绪，是笛中的高音乐器；曲笛流行于南方，其音色柔和、细腻，适合演奏抒情乐曲。在演奏技巧方面，笛的演奏技法繁多，主要有连奏、花舌、颤音、垛音、打音、滑音等，能够

演奏快速活泼的旋律，表现热烈欢快之情，这些演奏技巧的使用，使笛具有丰富多变的表现力。

谱例 20 为《山丹丹开花红艳艳》的引子段落，运用装饰音模仿了陕北竹笛的颤音、滑音、打音等演奏效果，形象的表现出高亢、自由的信天游曲调特点，描绘了陕北黄土高原辽阔无垠的景象。弹奏时用手指尖触键，掌关节撑好，弹奏十二连音及琶音时力量转移要快，随着音的走向调整手腕的弧度，大臂的力量通过手腕传递到指尖，音色明亮清脆，模仿笛的吹奏音色，准确地表达出陕北信天游悠扬婉转的曲调特点。（谱例 20）

在以下谱例中，第二小节右手的长颤音模仿竹笛的颤音，弹奏八度前倚音时大指应采用快速击键的方法，击键以后马上将力量迅速转移到高八度的 fa 上，并变换指法进行颤音的弹奏，弹奏时速度采用由慢到快的自由速度，指尖力量集中，掌关节撑好，可根据自己对作品的音乐理解进行调整处理，模仿笛的颤音音色。（谱例 36）

谱例 36



2. 对打击乐器音色的模仿

在《山丹丹开花红艳艳》中的此段落模仿了小鼓铜锣的声音效果。重音记号的和弦模仿小鼓的重音鼓点，弹奏时要把这几组音的音头突出出来，其他的音则要节奏规整的快速下键，触键果断整齐，指尖要有抓键的感觉，弹奏之前要想好弹奏的速度和想要表达的音响效果，把气息沉下来，深吸一口气，然后开始弹奏，切忌还没把气沉下来就草

率的弹奏，要弹出乐句感。（谱例37）

谱例 37



3. 对古筝音色的模仿

筝作为弹拨乐器的一种，最早出现于春秋战国时期，筝的演奏技巧丰富多样，既能弹奏流畅细腻的旋律，也能拨奏双音、和弦，音色低音区浑厚，中音区清脆明亮，擅长表现细腻委婉的情感内容和行云流水的意境，表现力非常丰富，既可用于独奏，也可用于重奏、合奏。筝的演奏右手有“勾、托、抹、挑、打、轮”等技法，左手有颤音、按音、泛音等技法。

《山丹丹开花红艳艳》的高潮段落右手为八度和弦，左手以分解琶音伴奏，第二小节的左右手五连音部分模仿古筝的“连托”和“连抹”的演奏技巧，弹奏上行的五连音时以腰为支点，上半身稍向右倾，掌关节撑好，指尖快速移动下键，弹奏下行的五连音时上半身随旋律的起伏重心适时转移，左右手连接要紧密，模仿古筝的弹奏音色。（谱例33）

4. 对扬琴音色的模仿

扬琴在明代末期由波斯传入中国，至今已有一百多年的历史，扬琴又叫“打琴”、“扇面琴”等，按照其形制可分为小扬琴、快速转调扬琴和大扬琴三类，扬琴的音色饱满明亮，主要演奏技法有双音、单音、琶音、轮音等，比较擅长演奏各种华丽的旋律和音型，具有丰富的表现力。扬琴不仅用于独奏、合奏，在说唱艺术的各地琴书中也被用做主要的伴奏乐器。

在《山丹丹开花红艳艳》中，第三小节出现的三个倚音模仿了扬琴的演奏音色。弹奏时这三个音的音色要与前后的旋律音区别开，触键轻巧灵活，衬托出主要旋律，左手的装饰音下键要轻，弹奏完右手的五度音程要马上抬手，这三个音的力度逐渐减弱，为下一句旋律的出现做铺垫，模仿扬琴的伴奏音色。（谱例38）

谱例 38



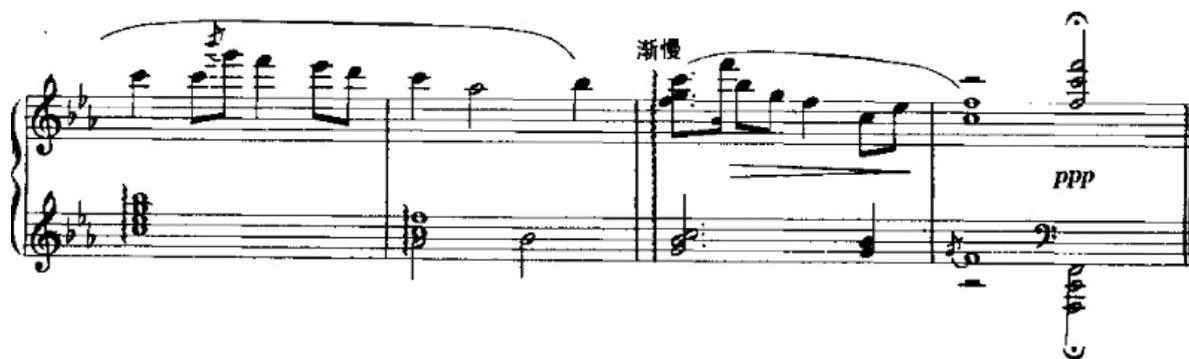
(三) 速度与力度的处理

民歌《山丹丹开花红艳艳》运用了陕北信天游的曲调，经过王建中改编后的钢琴曲在引子段落运用散板的手法保留了原民歌曲宽广优美的曲调特点，很好的表现了原民歌的民族音乐韵味。

散板是指一种速度缓慢不规则的自由节拍，这种不规则的自由节拍类似于西方音乐中的 rubato 和 senza misura (自由拍子)，在弹奏谱例 36 第一小节时，左右手连接的上行琶音既要做出渐强的力度效果，又把气势延续到后面的保持音上，直接引出旋律音，左右手的连接要自然而流畅，模仿笛子吹奏时的气口抬手准备，在第二小节的颤音前换气准备颤音的弹奏，弹奏时手腕放松，指尖力量集中，通过二指和三指的颤动模仿笛的颤音，连接第三小节三十二分音符的保持音，弹奏时手腕随音的走向做弧形运动，手指下键力量集中，音色明亮，表现出陕北人民的豪迈气概。(谱例 36)

这首作品中的力度标记变化丰富多彩，形象的模仿了原民歌曲丰富的情感表达，在《山丹丹开花红艳艳》的结尾部分，最后的一个和弦为 ppp，表现出原民歌曲的深远意境，弹奏结束音时声音要弱而不虚，掌关节撑好，手指贴键弹奏，下键的力度要有所控制，找准音后缓慢的下键，弹完不要急着起手，要保持住气息再缓慢起手，仿佛还沉浸在乐曲的意境中。(谱例39)

谱例39



(四) 踏板的运用

1. 非切分踏板法

非切分踏板法也叫短踏板法，要求在下键的同时踩下制音踏板，它一般在加强某些重音或节奏点的快速段落中运用较多，如在《山丹丹开花红艳艳》的这一段需要弹的既短促有力，又表现出欢快的节奏，可以使用短踏板法，在标有重音的音头处浅浅的点一下后，立即抬起踏板，踩踏板时，以右脚脚跟为支点，用脚前掌与踏板接触，富有弹性。（谱例 40）

谱例 40



2. 切分踏板法

在钢琴演奏中，先下键弹奏再踩下踏板用来延续音乐的方法被称为切分踏板法，在王建中改编创作的钢琴独奏曲《山丹丹开花红艳艳》的演奏中，笔者认为切分踏板运用较多，主要体现为以下几种方式：

(1) 根据和声织体来运用切分踏板法

在《山丹丹开花红艳艳》的高潮部分，再现了原民歌曲第一句的旋律，运用右手的八度和弦与左手的分解琶音相配合的织体形式使原曲的旋律产生了宏大的气势和丰富的音

响效果，可采用切分踏板法，由于此段为二二拍，所以每拍的和弦弹下去后要立即踩下踏板，踏板与手指的触键密切配合，弹奏右手的八度和弦时手指在琴键上站稳，采用垂直触键的方法，力量在键底连接，通过踏板的使用使声音连接的比较自然，运用钢琴丰富的音响效果表现全曲高潮的磅礴气势，再现了原民歌的音乐韵味。（谱例33）

谱例30中，作曲家通过把乐曲开始部分的单音旋律变成八度旋律织体，对主题旋律进行了再现，表现出民歌演唱时深刻的情感表达，这段乐句运用切分踏板法，在第一小节八度和弦fa弹下后踩下踏板，在八度do弹下后迅速更换踏板，第二小节的八度和弦fa弹下后迅速更换踏板，后面的二分音符弹下后迅速更换踏板，紧接着左右手连接的八分音符以两个音为一组，弹下后快速更换踏板，并表现出渐强的音响效果，这样运用踏板更能体现出原曲陕北信天游的优美唱腔和婉转细腻的曲调特点。（谱例30）

（2）根据转调来运用切分踏板法

以下谱例由第三和第四小节的降A调变成了第五小节的降B调，可运用切分踏板法，根据曲调的变化更换踏板，在第三和第四小节中标有渐强的标记，第三小节右手为切分节奏，这一小节可踩一下踏板，着力度的渐强在第四小节为四个八分音符的和弦，踏板以两个八分音符为一组进行更换，在第五小节达到ff的力度标记，速度标记为poco meno mosso，要求稍加快一些，速度和力度共同把这段的情绪向上推动，踏板可在每个四分音符和弦后进行更换，这样换踏板产生的声音清晰有力，旋律更加连贯，弹奏时左右手的八度和弦下键与切分踏板结合要紧密。（谱例41）

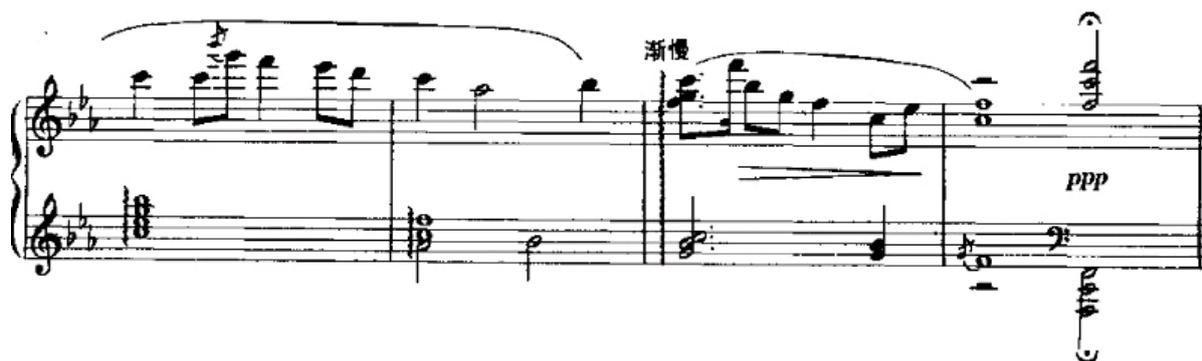
谱例41



(3) 弱收切分踏板法

在《山丹丹开花红艳艳》结尾处的双手和弦标有ppp的力度标记，并标有延长音的标记，在弹奏时可运用弱收切分踏板法，在双手弹下这个和弦后踩下踏板，在时值保持完后缓慢的放开踏板，让制音器柔和的将所有的音符制止住，在安静的情绪中结束全曲。（谱例42）

谱例42



3. 弱音踏板

在《山丹丹开花红艳艳》尾声的最后一个双手和弦处，不仅要运用弱收的切分踏板法，同时也要运用弱音踏板，在第四小节中，弹奏完第一个音程后，马上踩下弱音踏板，在最后一个和弦弹奏之前声音就已经由第三小节的渐弱逐渐变的更弱并改变其音色，营造出结尾时的安静效果，再用手指尖集中力量缓慢的下键，并通过制音踏板的配合使乐曲在安静

的音响效果中结束全曲，产生更加令人回味的效果。（谱例42）

二. 改编曲《浏阳河》

此首作品原是借鉴湖南花鼓戏《田寡妇看瓜》中《送瓜调》的音乐曲调创作的，《送瓜调》的音乐是运用湖南祁阳小调创作而成的，1951年被借鉴到歌舞剧《双送粮》中，在进京首演后获得人民群众的一致好评，毛主席尤其喜爱其中的《浏阳河》这首湖南民歌，后来这首歌曲被王建中改编成钢琴独奏曲，在改编的过程中既对原曲的旋律和韵味进行了保留，又在原有曲调的基础上进行了变化处理，更好的体现出原曲的民族特色。

（一）对原曲唱腔的模仿与演奏

1. 装饰音的演奏

原歌曲《浏阳河》中运用颤音和倚音，以下谱例中第一小节运用了短颤音 re，演唱时气流要减小，声带要放松，要求演唱的声音灵活而准确。第三小节的第一拍中 sol 下滑到 mi 这个主音上，演唱时要找准位置，自然的一下带过，直接落到主音 mi 上，咬字要圆润饱满，气息迅速下沉，灵活的表现出湖南民歌的唱腔。（谱例 43）

谱例 43

谱例 43 展示了《浏阳河》的一段旋律。乐谱上方标有“2/4”拍号。旋律由音符 2, 1, (6 5), 5, 3, 5, 6, i, 6, 5, 3, 5, 3, 2, 3, 2, 1, 6, 1, 5, 6, 1, (5 3, 2 1, 6 5) 组成。歌词为“湾? 1. 几十 里 的 水 路 到 湘 江? 2. 五十 里 的 水 路 到 湘 江。”

改编曲《浏阳河》基本保留原曲的旋律，以下谱例中第四小节运用上波音很好的保留了原歌曲中颤音的运用，弹奏时运用二指和三指快速颤动，手腕平稳，指尖轻轻勾住琴键，短促的颤动手指，力量落到主音 si 上，表现出湖南民歌的音乐韵味，第六小节运用前倚音模仿了原民歌中的前倚音，运用四指和三指进行弹奏，弹奏时指尖力量集中，把前面装饰音的力量用四指迅速转移到三指上，力量自然落下，要注意乐句中旋律音之间的连接，表现出湖南民歌的语气语调。（谱例 44）

谱例 44



歌曲《浏阳河》中多次运用下滑音，以下谱例中第二小节和第五小节都运用了下滑音，在第二和第四小节运用了前倚音，演唱时要注意连贯性，通过咬字和演唱表现出滑音和倚音的歌唱性，表达对毛主席的赞美之情。（谱例 45）

谱例 45



改编后的钢琴曲《浏阳河》中的相同段落，作曲家保留了原曲的旋律和韵味，但稍做了改动，在第三小节把原曲的前倚音省略为主音，下滑音通过上下行琶音的伴奏声部衬托出来，弹奏时左手为主旋律，右手下键的力度要控制好，音色与左手的旋律音相区别，掌关节撑好，指尖力量集中，把左手的旋律声部衬托出来，模仿民歌演唱时乐句之间换气的口气，在第六小节之后要抬手为下一乐句的弹奏做准备。（谱例 46）

谱例 46

2. 语调重音的演奏

湖南民歌《浏阳河》具有湖南地区语言特点，其被强调的语气重音一般时值较长，重音位置体现在这首歌曲中的前八后十六节奏、切分节奏和附点节奏，改编后的《浏阳河》音乐具有歌唱性，主题旋律优美动听，在节奏和音调等方面体现出湖南民歌唱腔的特点，谱例 44 中第一、三、五小节运用了前十六后八的节奏，第二、四、五、七小节运用了附点节奏，第九小节运用了切分节奏，弹奏时要注意原民歌的乐句感，先哼唱一下原民歌，把原民歌中的语调重音找出，如要把第三小节 mi 这一语调重音突出出来，手指下键时身体的力量要通畅，将力量通过手臂转移到小指上，在键底把声音连接起来，保持音色的优美动听，将乐句的流动感表达出来，第一小节的音头要起准，左手的伴奏部分触键和右手的旋律部分不同，下键要控制好，通过左右手相互配合，达到理想的声音效果。（谱例 44）

（二）对原伴奏乐器的模仿与演奏

《浏阳河》中间与再现段之间的下行琶音，在旋律创作方面通过对古筝“托”和“抹”的演奏技巧的运用，模仿古筝行云流水般的音色，弹奏时开始的八度和弦起音要柔和，从低音区到中音区再到高音区的上行过程中力度可适当增加，但不要超出所标记的 pp 的力度范围，手指下键的高度逐渐抬高，触键面积逐渐减少，下行时手指下键的高度逐渐降低，触键面积逐渐增大到贴键弹奏，下键的力度要控制好，像在拂动琴弦一样通过左右手的交

替模仿古筝的弹奏音色，表现出浏阳河水面波光粼粼的优美画面。（谱例 47）

谱例 47

谱例 47 展示了钢琴改编曲《浏阳河》的演奏片段。乐谱采用大调性，包含右手和左手两个声部。右手部分以快速的分解和弦为主，标注有“9”指法，旨在模仿古筝的音色。左手部分提供和声支持。乐谱中出现了“pp”（极弱）的力度标记，以及“8va”的八度记号。谱例中用虚线框标出了一个特定的演奏段落。

钢琴改编曲《浏阳河》的尾声部分，同样模仿了古筝的音色效果，以下谱例由从慢渐快的上行分解和弦组成，从低八度的 mi 开始左右手相互连接配合，进行快速上行，到高音区时结束在主和弦上，弹奏时左右手连接要紧密，不能让人听出两只手衔接之间的空隙，节奏均匀平稳，下键的高度随音区的升高逐渐提高，大臂和肩膀放松，以腰为支点，身体略向前倾，随着音区的变化渐渐向右移动自己的上半身，最后在左右手连接的琶音和弦中结束全曲，表达出原曲深厚的音乐韵味和丰富内涵。（谱例 48）

谱例 48

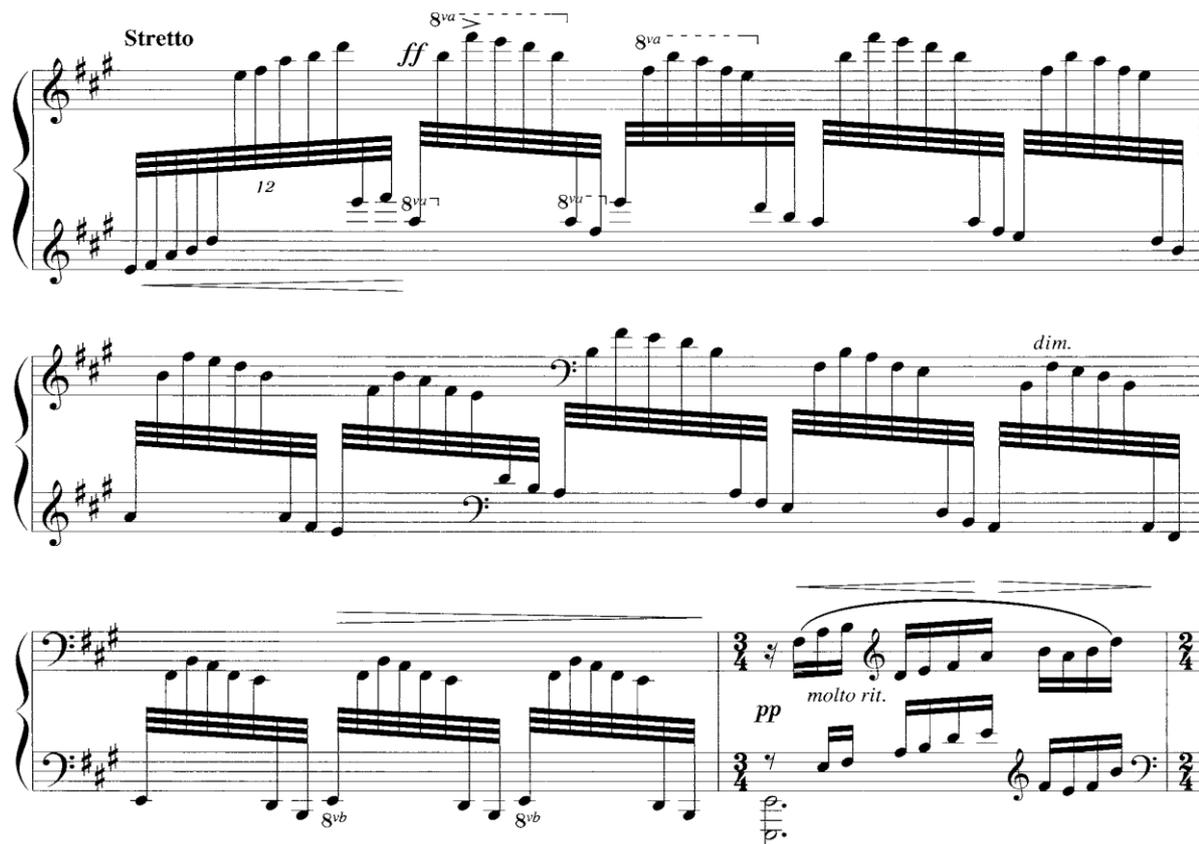
谱例 48 展示了《浏阳河》尾声部分的演奏片段。乐谱采用大调性，包含右手和左手两个声部。右手部分由慢渐快的上行分解和弦组成，旨在模仿古筝的音色。左手部分提供和声支持。乐谱中出现了“pp”（极弱）的力度标记，以及“8va”的八度记号。谱例在结尾处标注了“m.s.”（更持续）的演奏提示。

(三) 速度与力度的处理

改编后的钢琴曲保留了原曲的节奏特点，如前八后十六节奏、切分节奏、附点节奏，力度的对比变化在中间的连接部分表现较明显，如以下谱例由pp渐强到ff，再渐弱到pp，通过力度的变化处理形象的表现出浏阳河水面波光粼粼的优美画面，弹奏时下键均匀，左右手触键深浅要统一，手臂和手腕自然放松，随着力度的变化变换下键的高度，模仿古筝的演奏音色。在第三行中出现stretto的表情标记，意思为紧凑、接紧，弹奏时衔接要紧密，由渐强到ff时手指触键要逐渐加深，掌关节支撑住，手指尖力量集中，手腕做弧形运动，使左右手连接自然而紧密，在第五行逐渐渐弱到pp，弹奏时力量要控制好，声音弱而不虚，为下一段主题旋律的再现做准备。（谱例49）

谱例49

The image displays a musical score for Example 49, consisting of two systems of piano notation. The first system shows a piano introduction starting with a *pp* dynamic marking, followed by a *cresc.* (crescendo) marking. The second system features a *stretto* marking above the staff, indicating a tight, compact texture. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, and rests, with dynamic markings *pp* and *ff* indicating the range of volume. The *stretto* marking is specifically placed over a series of sixteenth-note passages in both hands.



第二节.通过演奏表达原器乐曲的韵味

一. 改编曲《梅花三弄》

(一) 对古琴曲的模仿与演奏

王建中改编创作的钢琴曲《梅花三弄》是根据同名古琴曲改编的，原曲中运用了散音、泛音、实音等演奏手法，改编以后对原曲的韵味和旋律特点进行了很好的保留，并在此基础上进行了和声织体等方面的丰富处理，使改编后的钢琴曲既保留了原曲的民族韵味，又通过钢琴这件西洋乐器的丰富音响效果模仿出古琴的音色，对原曲的演奏音色进行了继承与创新，表现出梅花凌霜傲雪、清雅高洁、不畏严寒的高贵品格。

1. 散音的模仿

古琴曲《梅花三弄》的第一段，运用了散音的演奏技法，散音也叫“空弦音”，此段旋律在低音区弹奏，空弦音清澈而坚实，音乐舒缓宁静，弹奏时琴弦不用左手按住，只用右手拨奏或左手拨奏整条琴弦震动发声，向人们展示出梅花在寒风中傲然挺立的音乐形

象。(谱例 50)

谱例 50

第 一 段

1	2 1	6 5	6	2 2 . 3	6 3	3 3 . 3	2
苟	四 匀	也 也	尼	尚 甸 甸	尼 函	苟 函	唇

1	2 1	6 5	6	2 2 . 3	6 3 .	2 — 1 6	1 .
匀	四 三	也 也	尼	尚 甸 五	尼 函	四 四 四	苟

经过改编以后的钢琴曲，在引子段落运用八度倚音模仿古琴曲的散音音色，保留了古琴曲的旋律和韵味，弹奏时八度的力度标记为 *pp*，下键的力量控制好，要弱而不虚，手指贴键弹奏，内心平静，气息下沉，用手臂带动手腕，将力量由左手的装饰音转移到右手的保持音上，模仿古琴拨弦时空旷飘渺的演奏音色。(谱例 51)

谱例 51

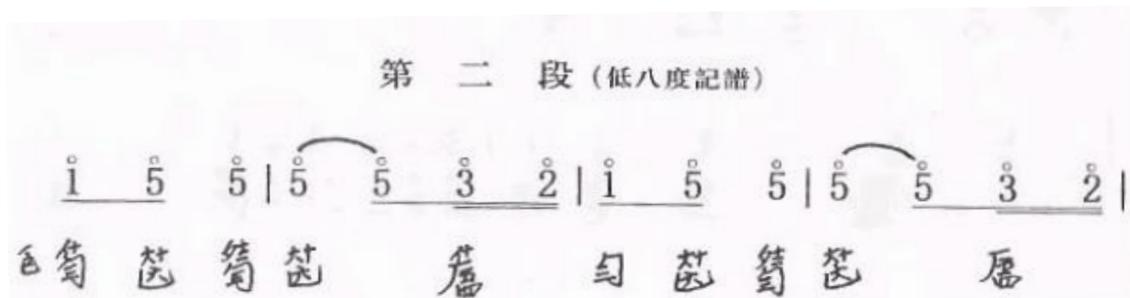
Cal mando (♩ = 40 - 50) 王建中 (1973)

The image shows a musical score for a piano piece titled 'Cal mando' by Wang Jianzhong (1973). The tempo is marked as ♩ = 40-50. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment with a 'pp' (pianissimo) dynamic marking. The music consists of a series of chords and single notes, with some notes marked with a 'o' symbol, indicating the use of harmonics.

2. 泛音的模仿

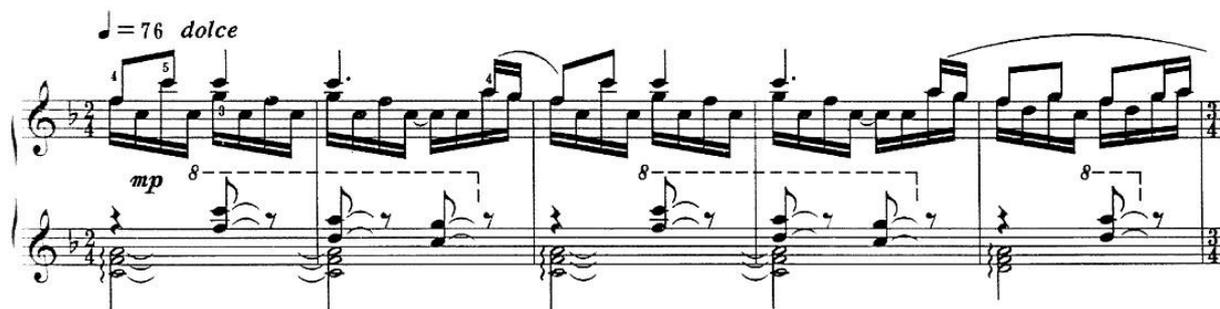
以下谱例为古琴曲梅花主题第一次出现的段落，音符上标有“o”记号，意为用泛音演奏，弹奏时右手拨动琴弦以后，左手要立即抬起，迅速离开琴弦，手腕放松，动作幅度较小，弹完后手指要离开琴弦。(谱例 52)

谱例 52



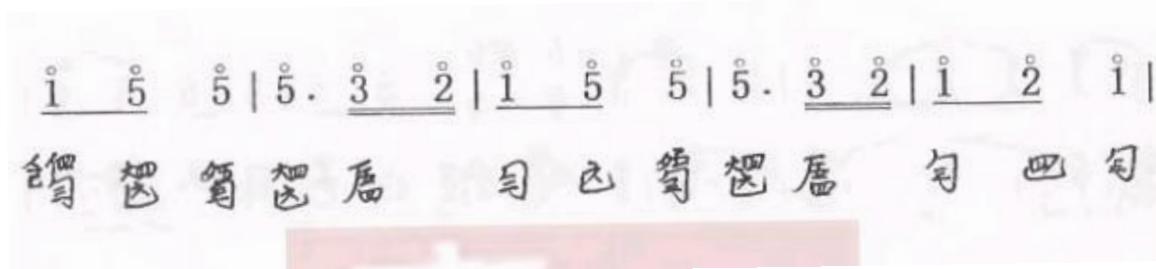
经过王建中改编以后的钢琴曲，保留了古琴曲的梅花主题旋律，在和声织体等方面做了处理，改编曲通过钢琴丰富的音响效果在模仿古琴音色的基础上进行了创作发挥，声音层次鲜明，旋律清新自然，弹奏时要突出右手四指和五指上的旋律音，下键深度控制好，用手指尖勾住琴键弹奏，身体的重心移到指尖，右手另一个声部的十六分音符作为旋律音的伴奏声部对高声部进行陪衬，左手的五度音程跳进衬托出右手的梅花主题，弹奏时要层次分明，力度控制到位，勾画出一副充满情趣的梅花随风飘荡的优美画面。（谱例 53）

谱例 53



古琴曲中第三次梅花主题的再现是在第六段，这一主题虽然在乐曲中出现了三次，但出现在不同的音区，同样运用了泛音的弹奏技法，展现出梅花在寒冬时节迎风开放的景象，表现梅花的勃勃生机。（谱例 54）

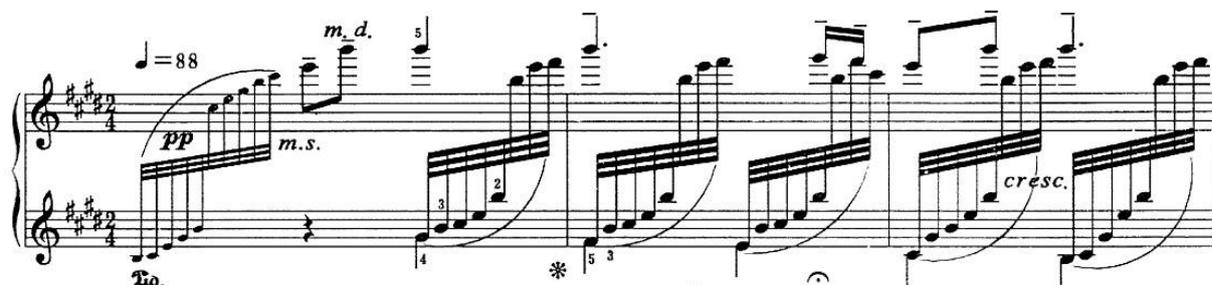
谱例 54



经过改编后的钢琴曲运用保持音模仿古琴曲泛音的音响效果，在低音区再现梅花主题，伴奏声部运用左右手快速连接的琶音音型，衬托出梅花高洁坚定的品格，在弹奏位于

高音区的旋律保持音时手指尖要朝掌心方向勾键，触键的音色与琶音音型区别开，琶音部分手指贴键弹奏，触键的高度随力度的渐强而逐渐抬高，层次鲜明，手腕放松，形象模仿出古琴的泛音音色。（谱例 55）

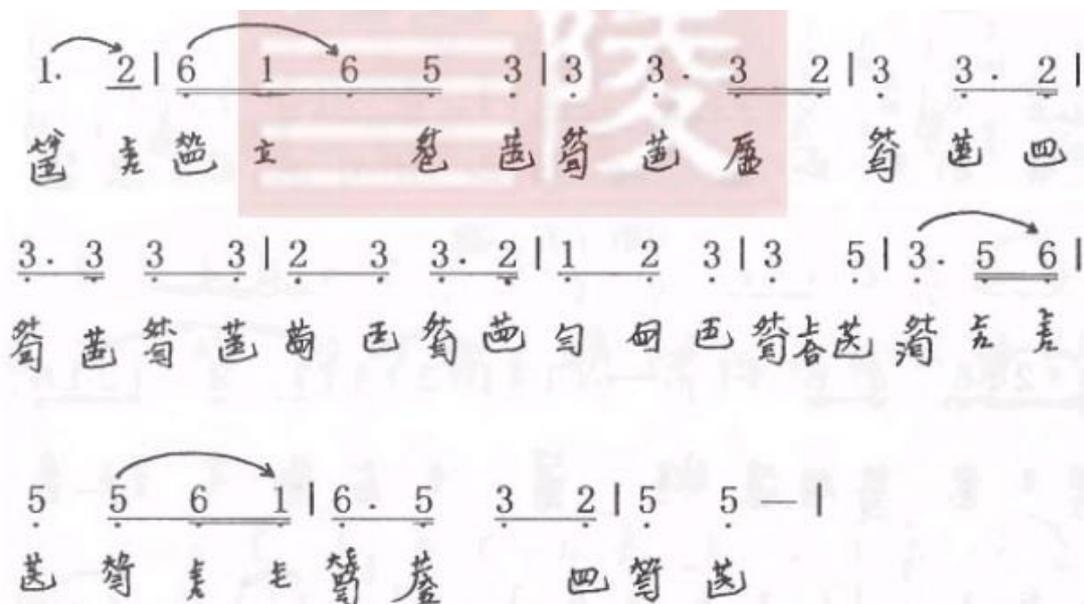
谱例 55



3.走手音的模仿

以下谱例为古琴曲的第三段，在第二段和第四段之间作为衔接和过渡段，音乐形象和音色方面与前段形成对比，运用了走手音的演奏技法，谱例中带箭头的连线标记为走手音，弹奏时这几个音的第一个音是右手拨奏发出的，其后都是左手移动时发出的。（谱例 56）

谱例 56



经过改编后的钢琴曲，对原曲的这段旋律进行了相应的保留，又在此基础上对节奏音型、织体、和声等方面进行了修改，以下谱例第二小节中符干朝上的十六分音符，模仿古琴曲的走手音，弹奏时要左右手相互配合，突出主旋律音，肩膀放松，指尖力量集中，手指贴键弹奏，触键音色要与左手的伴奏声部区分开，旋律线条层次清晰，表现出对梅花的

赞美之情。(谱例 57)

谱例 57



(二) 速度与力度的处理

通过以下表格可以明确的发现《梅花三弄》中力度及速度的丰富变化。由开头引子部分的速度要求 40-50，到尾声主题再现部分的 108，最后尾声部分又回落到 50，速度起伏变化较大，力度标记也由 ppp 到 sff，充分展现出钢琴丰富的音响效果，形象的模仿出原古琴曲的演奏音色和音乐韵味。(谱例 58)

谱例 58

梅 花 三 弄	2/4	Cal man do (♩=40-50);	♩=76	PPP—sff
	3/4	Poco vivo (♩=80);	♩=88	
		Animando (♩=126);	Molto vivace	
		Piu animato;	Andante (♩=108)	
		Dolcia to(♩=50)		

经过改编以后的钢琴曲《梅花三弄》在速度处理上保留原古琴曲的节奏特点，速度和力度变化丰富，如谱例 59 虽然有明显的小节线，但节奏变化比较频繁，2/4 拍和 3/4 拍交替变化，甚至一小节变换一次，对于这种节拍的频繁变换，首先要在内心吟唱旋律，体会作品中的节拍变化的韵味，弹奏时内心要具有韵律感，找准节拍变换的频率及速度变换的

幅度，这样才能出来理想的声音效果。左手的旋律音要贴键弹，用指尖触键，右手的平行四度音程下键要整齐。弹奏时速度变化切忌生硬急躁。（谱例 59）

谱例 59



以下谱例中在第一小节和第二小节左右手保持音部分逐渐把力度推向 ff，第三小节的力度标记为 ff，速度为每拍 126，要求表现出生气勃勃地情绪，开始左手的单音标有重音记号，下键速度要快而干脆，声音强而不燥，模仿古琴的拨弦音色，右手的十六分音符衬托左手的旋律声部，声音逐渐渐弱到第九小节的 pp，为后面旋律的出现做准备。在第五小节渐弱到第九小节的 pp，弹奏时要表现出这部分力度标记的要求，下键时指尖力量集中，虽然力度渐弱，但声音要饱满，弱而不虚，运用身体放松的状态，将力量传递到指尖，模仿出古琴古朴典雅的音色效果。（谱例 60）

谱例 60



以下谱例模仿古琴曲的散节拍，音乐流畅自然，带有咏叹的意味，此段标有“tempo

rubato”的记号，第一个左右手连接的琶音弹奏出来的声音要柔和清新，后面的三连音用钢琴同音轮指的技法演奏，弹奏均匀，手指贴键，指尖灵敏，第三小节的第二个音，左手为前倚音，右手为琶音，弹奏时既要和这一小节前后的音连接好，又要把切分节奏中间的重拍表达出来，体现出民族音乐柔美细腻的音乐韵味。（谱例61）

谱例61



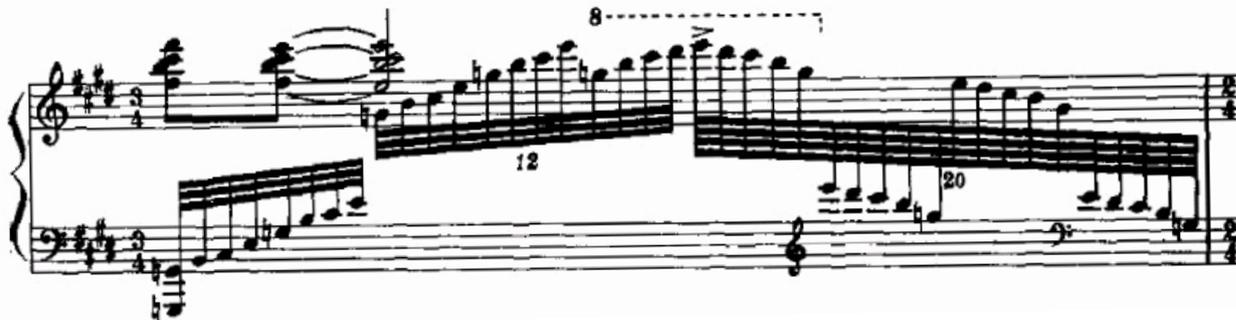
（三）踏板的运用

1.切分踏板法

（1）用长踏板塑造高潮的切分踏板法

以下谱例是《梅花三弄》的主要衔接过渡段落，左手的上行三十二分音符的琶音与右手的十二连音相连接，运用左右手连接弹奏下行六十四分音符的快速二十连音，弹奏时手指尖集中触键，运用手腕的带动快速移动手指的位置，触键面为一个点，踏板在此小节的第一个和弦弹完后踩下，直到下一小节的第一个和弦弹奏后迅速更换，营造出两个乐段相互连接转换时丰富的音响效果。（谱例62）

谱例62



（2）根据转调来运用切分踏板法

此段由原来的升F调变成了降B调，在踏板的运用方面也发生了相应的变化，第四和第

五小节踏板以两个八分音符为单位进行更换，转调以后，则是以十六分音符的六连音为单位进行更换。（谱例63）

谱例63



(3) 根据和声织体来运用切分踏板法

以下谱例为快速跑动段落，运用快速旋律音型表现梅花不畏严寒的高洁品质，左手用十六分音符的分解琶音作为伴奏，表现热烈地情绪，力度标记为ff，踏板以左手四个十六分音符为单位进行更换，在第一个十六分音符弹下去后迅速更换踏板，这样运用踏板不会产生声音模糊不清的效果，清楚地表达了乐曲的思想情感。（谱例64）

谱例64



(4) 弱收切分踏板法

以下谱例为《梅花三弄》的结尾段落，再现了梅花主题，但只再现了一半，被称为“三

弄半”，在第五小节标有渐弱的记号，第六小节标有ppp的记号，并带有延长音的标记，弹奏第六小节的这个和弦时手指尖力量集中，掌关节撑好，下键缓慢，在弹奏左右手连接的琶音后缓慢的抬起手指，在飘渺安静的音响效果中结束全曲。（谱例65）

谱例65



2.弱音踏板

谱例65中第六小节的最后一个结束音，不仅运用了弱收的切分踏板法，同时也运用了弱音踏板，在弹奏完前面的四度音程后踩下弱音踏板，先把ppp 的声音效果营造出来，再用手指缓慢的下键进行弹奏，同时踩下制音踏板，表现出古琴高、清、淡、远的声音特点，保留了原古琴曲的音色效果和音乐韵味。（谱例65）

3.非切分踏板法

在谱例60中，在第三、四、五小节可以使用非切分踏板法，也叫短踏板法，在《梅花三弄》的此段第三、四、五小节中均标有重音记号，可使用制音踏板在这些标有重音记号的音上短促的点一下，突出旋律音，表现梅花在寒风中一派生机勃勃的美好景象。（谱例60）

二. 改编曲《百鸟朝凤》

钢琴独奏曲《百鸟朝凤》是根据唢呐曲《百鸟朝凤》改编创作的，经过改编的钢琴曲很好的保留了原唢呐曲的曲调特征和民族韵味，加入了豫剧元素，模仿了唢呐的一些吹奏技巧，如花舌音、滑音、颤音、吐音等等，表现出百鸟争鸣的热闹场面。

（一）对唢呐曲的模仿与演奏

1.唢呐吹奏技巧的模仿

唢呐曲《百鸟朝凤》的第一句运用了多种吹奏技法，如以下谱例中的第一小节第一拍 sol 运用前倚音，第三小节的升 fa 上面的记号为花舌音，第二拍 sol 上的向下箭头为下滑音，吹奏花舌音时舌头要自然放松，抵在上颚上，在吹气过程中气流通过舌头的快速颤动发声，下滑音在吹奏时要靠气息来控制，唇肌含哨片的松紧也要调整好。（谱例 66）

谱例 66

【二】春回大地
♩=85 明朗、优美、充满活力地

改编成钢琴曲后，这句的旋律进行了很好的保留，乐曲第一句开头的小二度前倚音也完好的保留了下来，弹奏时开头的前倚音要弹清楚，力度标记为 f，下键时升 re 用四指弹奏，mi 用五指，掌关节撑好，迅速把力量从倚音转移到主音上，弹奏第一个和弦时力量沉下来。原曲中第三小节的下滑音变成了钢琴曲中的短颤音，为更好的模仿出下滑音的效果，弹奏时要用手指尖主动“抓”键，力量在装饰音之间快速转移后落到主音上，声音短促有力，具有颗粒性，充分表达出唢呐曲的民族韵味。（谱例 67）

谱例 67

Moderato

根据同名民间唢呐曲改编
作于1973年

以下谱例中第四小节第一拍 la 音为指颤音，第二拍 la 音为腹颤音，第五小节中的向下箭头为下滑音标记，吹奏指颤音时手指要灵活放松，腹颤音在吹奏时小腹要富有弹性的收缩，控制住气息的流动。（谱例 68）

谱例 68

王建中的改编曲对以上这段的旋律基本上进行了保留，将指颤音变成了附点节奏型，将腹颤音变成了五连音，将下滑音变成了前倚音，弹奏时第三小节的八度倚音要快速找准位置再下键，迅速把力量从小指转移三指上，改编曲中用五连音的节奏模仿原曲中的腹颤音，要弹奏的均匀而富有弹性，手指尖力量集中，掌关节撑好，五连音中的第五个音稍作延长并突出，很好的表达出唢呐腹颤音的吹奏效果，表现出鸟儿争相鸣叫的欢快气氛。（谱例 69）

谱例 69



唢呐曲最后一部分“并翅凌空”的结尾处标有渐慢的标记，第四小节的 sol 标有吐音标记“>”，最后一个音为上滑音，再现了整曲的主旋律，在吹奏吐音时舌尖要对准哨口，阻塞气流，然后突然离开，使气流直冲哨口，反复弹打哨口能产生具有冲击力的吐音效果，最后一个上滑音吹奏时要短促有力，在热闹的气氛中结束全曲。（谱例 70）

谱例 70



改编后的钢琴曲在结尾处保留了唢呐曲的旋律和民族韵味，运用 ff 的力度标记，allargando 为逐渐变宽广的意思，通常用于乐句结尾，渐慢的同时力度渐强，与原唢呐曲的音乐处理完全吻合，最后的上滑音变成了短颤音，第四小节附点节奏的和弦模仿原曲的吐音，弹奏时要先吸一口气，瞬间把力量推进键盘，指尖下键整齐，深而结实，具有爆发力，模仿出唢呐吐音的音响效果，第五小节在弹奏时手指力量集中，掌关节支撑好，力量的转移要快速到位，把大臂的重量完全放下来传递到手指尖，短颤音在弹奏时要用手指尖勾住琴键快速下键，声音短促有力。（谱例 71）

谱例 71



2. 鸟鸣声的模仿

以下谱例模仿布谷鸟的叫声，括号内的谱子为竹笛的演奏谱，与唢呐相呼应，唢呐运用泛音和上滑音，第四小节的高音 mi 运用了下滑音与花舌音相配合发声的技巧，吹奏时泛音用筒音和第一音孔的高音八度吹奏，在滑音的吹奏时要用嘴唇后收前伸，手指触键灵活放松。（谱例 72）

谱例 72



经过改编后的钢琴曲，运用前倚音模仿布谷鸟的叫声，力度标记为 *pp*，第二小节和第五小节虽然旋律相同，但要控制出不同的音色，模仿两只布谷鸟相互对鸣的声音效果，弹奏时手指尖力量集中，触键点要小，运用三指弹奏倚音升 mi，四指弹奏升 fa，力量在两个音之间快速转移，具有颗粒性，左手为固定伴奏音型，衬托布谷鸟的鸣叫声。（谱例 73）

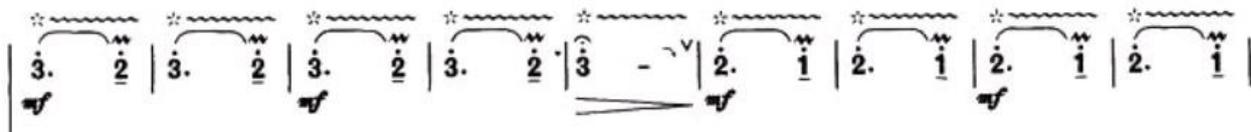
谱例 73



3. 蝉鸣声的模仿

以下谱例模仿秋蝉的鸣叫声，每一小节的开头音均为花舌音，并伴有长音指颤，在吹奏时手指要富有弹性，在本音孔上方的手指要均匀的颤动，换气口要找准确，把秋蝉由近及远的鸣叫声模仿的惟妙惟肖。（谱例 74）

谱例 74



通过改编创作后的钢琴曲在模仿蝉鸣的段落同样运用了颤音技巧，运用复附点节奏音型，力度标记由 *pp* 渐强再渐弱，弹奏时手腕放松，用手指尖触键，下键的深度随力度的变化进行调整，要注意力度的对比，运用二指和三指快速而均匀的颤动，左手同样运用复附点节奏的五度音程与右手相配合，形象的模仿出秋蝉的鸣叫声。（谱例 75）

谱例 75



（二）对原伴奏乐器的模仿与演奏

1.对笙音色的模仿

在吹管乐器中，笙是最容易与其他乐器相融合的，具有调和性，同时也是很好的伴奏乐器和合奏乐器，笙的音色明亮甜美，既可以吹奏流畅的旋律，又可以吹奏四度、五度、八度的双音及和弦，运用吐音的技巧能很好的模仿马蹄声、军鼓声等音响效果，发出近似弹拨乐器的音响。

以下谱例中右手模仿唢呐的演奏，左手模仿笙的伴奏，左右手弹奏时要想象唢呐和笙相互配合的音响效果，唢呐的旋律声部要弹得诙谐有趣，笙的伴奏声部则不要太突出，音色要柔和，与右手的唢呐声部相互配合，左右手的音色要区别开来，右手的唢呐声部弹奏时，手指要快速下键，发音清脆明亮并具有颗粒感；左手的四度双音要模仿出笙柔和的音色，双音下键平稳整齐，速度不宜过快，指关节稳固，声音连贯，尽可能产生共鸣的延续。

（谱例 76）

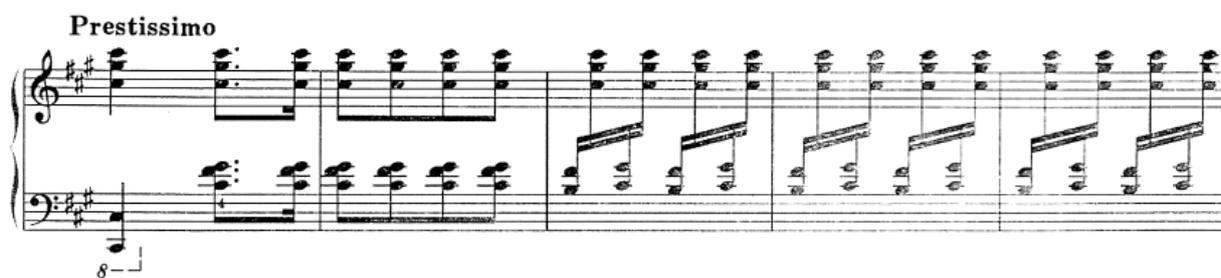
谱例 76



2.对打击乐器音色的模仿

在《百鸟朝凤》中，王建中通过震音的运用，模仿小鼓、大锣及其它乐器混合在一起的声音效果，形象的表现出打击乐的欢快节奏，弹奏时要控制好这段乐句的张力，手指尖力量集中，掌关节撑好，用手指尖“抓”键弹奏，左右手相互配合，声音短促有力，平时可进行慢速练习，双音下键要整齐均匀，这样才能弹出理想的声音效果。演奏者在平时的练习中要注意思考如何通过变换触键的速度、力度、角度等几个方面产生出自己想要的音色效果，这样才能更好的运用钢琴的弹奏技巧模仿民族乐器的音色。（谱例 77）

谱例 77



以下谱例模仿打击乐敲击的节奏，弹奏时左右手交替配合要紧密，触键短促有力，八度用大指和小指向内勾键弹奏，身体略向前倾，手指离键较近，每小节的第一个音头要突出出来，内心要有韵律感，表现出打击乐敲击时有规律的鼓点节奏。（谱例 78）

谱例 78



3. 对扬琴音色的模仿

在王建中改编创作的《百鸟朝凤》中，通过运用重复音的演奏技巧模仿扬琴的轮音音色，弹奏时对指法的设计要尤为注意。以下谱例中第一小节的第一个 mi 用同音换指弹奏，在换指时触键要灵敏，声音效果清晰而富有弹性，第二拍的两个单音 mi 在弹奏时手指力量集中，触键快速而灵活，换指要迅速，左右手连接紧密，清楚地找好把位，突出高音区的 mi，模仿出扬琴的轮音效果。（谱例 79）

谱例 79



（三）速度与力度的处理

王建中改编创作的《百鸟朝凤》，整曲节奏布局变化多样，自由随意，鲜明的表现出我国传统音乐的节奏特色。乐曲中的速度标记有 *Piacere* (随意处理)、*Tempo rubato* (弹性速度)、*Prestissimo* (最急板)、*meno mosso* (稍慢)、*allargando* (宽广的)、*rit* (渐慢) 等等，经过总结后，如谱例 80 所示：

谱例 80

段落	小节数	速度与节奏
第一段	1 - 28 小节	大约 ♩ = 60, 2/4 拍
第二段	29 - 87 小节	♩ = 120 2/4, 3/4 拍
鸟鸣声 I	88 - 133 小节	自由节奏
第三段	134 - 173 小节	♩ = 120 2/4, 3/4 拍
鸟鸣声 II	174 - 186 小节	自由节奏
第四段	187 - 232 小节	♩ = 60 - 132 2/4 3/4 拍
蝉鸣声	233 小节	自由节奏
第五段	234 - 293 小节	♩ = 120 2/4, 3/4 拍

《百鸟朝凤》这首作品具有很强的韵律感，整曲的速度布局和速度之间的转换表现的比较突出，体现出中国民间特有的音乐方式，以下谱例模仿豫剧的曲调，由慢到快、由弱转强的速度和力度的伸缩处理，弹奏时第一小节起音要稍慢一些，经过第二小节的过渡，第三小节逐渐加快速度，把左右手的跳音同时弹奏出来，用手指尖抓键弹奏，触键力点要集中，随着速度的提高，触键速度要更加灵敏，采用跳奏的技法弹奏，由手腕跳奏逐渐过渡到由手指跳奏，旋律要弹奏的轻快活泼，表现鸟儿在树林里热闹欢快的美好景象。（谱例 81）

谱例 81



模仿蝉鸣的段落运用了散板节奏，力度标记由 pp 渐强后渐弱，在延长音中结束鸣叫声，速度标记为“tempo rubato”，在弹奏时可根据右手颤音的渐强模仿秋蝉由近及远的鸣叫声，用指尖触键做均匀的颤动，手腕做弧形运动，左手的五度音程复附点节奏音型在弹奏时要下键整齐，和右手的复附点节奏相对应，形象的模仿出秋蝉的鸣叫声。（谱例 75）

（四）踏板的运用

1. 切分踏板法

(1) 用长踏板塑造高潮的切分踏板法

在以下谱例中，作曲家运用震音的弹奏技巧模仿百鸟争鸣、热闹欢腾的场面，音响的华丽效果达到全曲的高潮，力度标记渐强到 *ff* 后又渐弱到 *p*，此段踏板可用切分踏板法把这个大乐句用长踏板来完成。在弹奏时双手配合要紧密，指尖力量集中，掌关节撑好，手指离键要近，触键点短促有力，要把握住这段节奏的韵律感。（谱例 82）

谱例 82



(2) 变换踏板深浅的切分踏板法

谱例 75 为模仿秋蝉鸣叫的乐段，力度标记由 *pp* 渐强再渐弱，表现秋蝉由远及近又由近及远的鸣叫声，可通过变换踏板的深浅达到这种声音效果，运用切分踏板法，在每一次颤音后踩下踏板，变化踏板的深浅度应与手指触键的力度与下键速度进行配合，形象的模仿出蝉鸣的声音效果。（谱例 75）

(3) 强收切分踏板法

此段为整曲的结尾段落，在一片热闹的鸣叫声中结束全曲，力度也由第一小节的 *pp* 渐强到第五小节的 *sff*，可运用强收切分踏板法，在第五小节短促有力的用脚前掌击一下

踏板，手指下键的力量要集中，将全身的重量都集中到手指尖，迅速的下键，弹完这个和弦后快速提手，利用踏板产生极强的共鸣效果，在突强的和弦中结束全曲。（谱例 83）

谱例 83



2. 非切分踏板法

以下段落的第四小节带有豫剧的音乐元素，左右手的和弦均标有重音记号，可使用非切分踏板法，在弹下去的同时短促有力的击一下踏板，然后迅速抬起，弹奏时空拍时值要准确，内心要有韵律感，手指尖向内勾键弹奏，充分表现出豫剧的节奏特点。（谱例 84）

谱例 84



3. 弱音踏板

此段模仿鸟儿鸣叫的声音，第三、六、九小节中的左手八分音符可运用弱音踏板，在弹奏时踩下弱音踏板，模仿出两只鸟儿对鸣的场景。（谱例85）

谱例 85



第三节.通过演奏表达说唱音乐的韵味

一. 改编曲《蝶恋花》

评弹曲《蝶恋花》是赵开升根据毛泽东的诗词《蝶恋花·答李淑一》用评弹曲调谱曲而成的，成为当时苏州评弹中比较成功的作品，由当时的女艺人余红仙首唱，使这首歌红极一时，享誉全国。这首评弹曲在唱腔风格上主要运用“陈调”，在音乐上的特点是旋律舒缓深沉，朴实苍劲，深沉浑厚；吐字清晰有力，归韵准确；过门中多使用同音型反复；音域不宽，速度中庸，介于歌唱性与叙事性之间。^[10]余红仙在演唱这首作品时运用了“陈调”的音乐特点，结合苏州弹词的方言说唱形式和唱腔特点，将这几点融合到一起，很好的抒发了毛泽东在写这首诗词时的情感表达。

王建中于 1976 年改编了这首评弹曲，这也是王建中迄今为止改编的最后一首作品，作曲家通过作曲技法进行改编，对原曲的节奏韵律及民族特色进行了很好的保留，运用钢琴这一西洋乐器丰富的音响效果表达出这首诗词的意境和情感。通过对改编前的演唱及音乐与王建中改编后如何对原曲继承和创新入手进行对比分析，从而运用钢琴丰富的音响效果更好的表现我国音乐的民族特色和音乐韵味。

（一）对原评弹曲的模仿与演奏

1. 颤音的模仿

评弹曲《蝶恋花》开头以慢板的引子把人们带入对亲人无限的深情怀念中，开头的第一句就进入毛泽东诗词所表达的意境中，开始的三个字似连非连，在“杨”的演唱时要把颤音唱出来，吐字清晰有力，深沉浑厚，这正是“陈调”的音乐特点。（谱例 86）

谱例 86

节奏自由地 慢板

(5 4. 3 2 3 5 1 -) | 5. 4 | 3 ²³²1 | 1(7 6 5) | 5. 31 | 3 ²³²1 - |

我 失 骄 杨 君 失 柳，

经过改编后的钢琴曲《蝶恋花》在第一句的处理上，运用三个前倚音装饰主旋律音，并标有保持音记号，第四个音运用颤音模仿评弹曲中的颤音演唱技法，弹奏时要把这几个音的主音突出出来，力量集中到指尖，掌关节撑好，下键力度控制好，模仿出“陈调”演唱时咬字浑厚有力的特点，力量在这一句的五个旋律音之间迅速转移，使声音在键底连接，表达出对亲人深切的思念之情。（谱例 87）

谱例 87

♩ = 50 左右 沉思地

2. 倚音的模仿

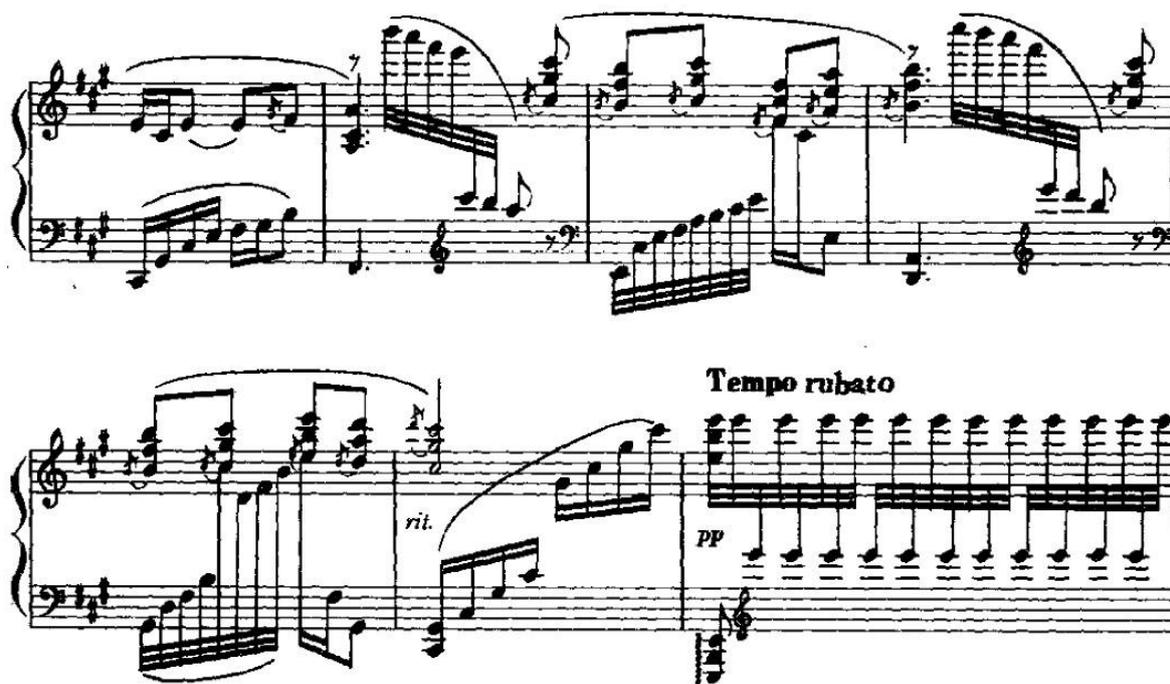
在评弹曲《蝶恋花》中“啊”的演唱中有两处下滑音，运用了拖腔的演唱技巧，演唱时在这个字之前一定要换一口气，咬字稍靠后，气息支撑住，把音乐的旋律线条表达出来，第二行第二小节的 mi 运用下滑音，演唱时要深情的一顿，使感情进一步升华，表现出嫦娥在万里长空中尽情舒展衣袖的情景。（谱例 88）

谱例 88



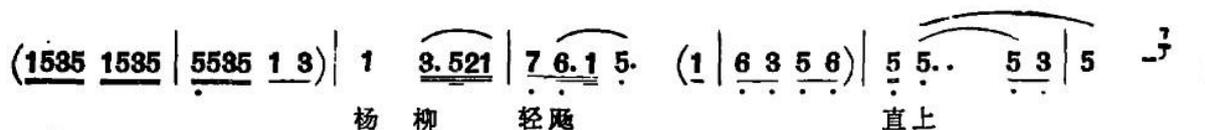
经过改编的钢琴曲在这一句的处理上基本保留了原曲的旋律，为了增加气势，将单旋律音变成了八度和弦，并在旋律音上增添了同音前倚音，伴奏声部运用琶音伴奏音型，这样更能突出此句的恢宏气势，运用钢琴丰富多变的音响效果继承和模仿了原曲的音乐韵味，弹奏时倚音和弦在同音和主音之间的指法用二指和大指，前倚音的弹奏要短促有力，触键力度控制好，把力量快速转移到主音和弦上，三十二分音符的快速琶音伴奏在音色和触键上要与主旋律音区别开。（谱例 89）

谱例 89



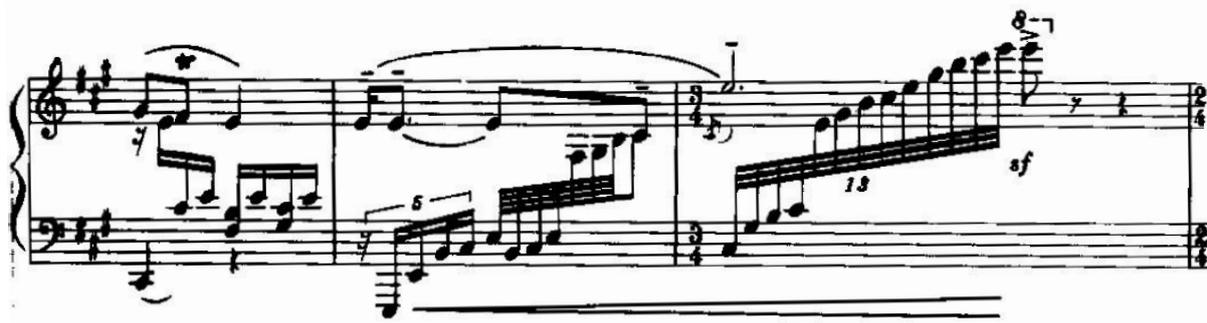
在评弹曲中以下段落中“上”的演唱运用了甩腔技巧，在演唱 sol 到 si 的过程中气息要支撑住，咬字稍靠后，运用头腔共鸣，把声音甩上去，鲜明的刻画出吴刚的坚定性格，为后面他捧出桂花酒慰问忠魂的情感表达做铺垫。（谱例 90）

谱例 90



改编后的钢琴曲在这句上基本保留了原曲的旋律，为了表现陈调咬字坚定有力的语音语调特点，在几个旋律音上加了保持音记号，在原曲的甩腔音上增加跨八度的前倚音模仿甩腔的演唱技巧，并用左右手交替连接的十三连音琶音作为甩腔音的伴奏，更加突出了甩腔音的雄厚气势，弹奏时几个旋律保持音下键要深，与伴奏音区别开，最后一个前倚音在弹奏时要从低音 do 迅速找准位置跳到高音 mi 上，力量迅速转移，分解琶音与右手旋律保持音的音色相区别，表现出吴刚的豪迈性格。（谱例 91）

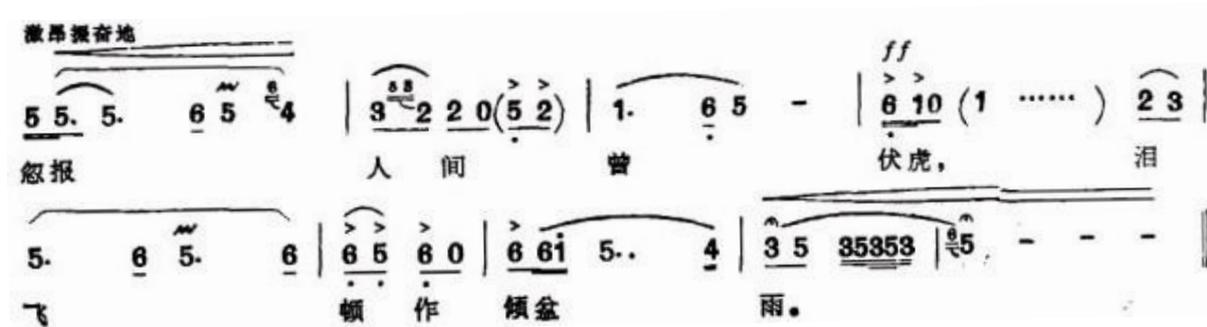
谱例 91



3. 顿音的模仿

评弹曲《蝶恋花》的结束句达到全曲的高潮，表情标记为“激昂振奋地”，并伴有渐强标记，评弹曲中运用了多种演唱技巧，充分表现出烈士忠魂的眼泪顿时化作倾盆大雨，崇高的革命感情油然而生，感情进一步升华达到顶点。演唱时采用苏州方言，咬字清晰有力，颤音和滑音的表达要到位，气息支撑住，重音则要突出音头的咬字，模仿出原曲中顿音的音响效果。（谱例 92）

谱例 92



改编后的钢琴曲在旋律音上加上保持音标记模仿评弹曲的顿音唱腔，采用同音反复技巧模仿琵琶的弹奏技法，保留了原曲的民族韵味，弹奏时要把带有保持音的旋律音突出出来，触键要深，其他的同音反复伴奏音型要在音色和触键上与旋律音区别开，既要突出原曲的唱腔特点，又要发挥钢琴丰富多变的音响效果，表达出原曲的意境。（谱例 93）

谱例 93

散板 (速度自由)

The musical score for Example 93 is presented in two systems. The first system includes the instruction '散板 (速度自由)' (Ad libitum) and dynamic markings 'ff' and 'ffp espressivo'. The second system concludes with the dynamic marking 'mp'. The score is written for piano and bass, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features complex textures with many beamed notes and rests.

4.拖腔的模仿

原评弹曲结尾的最后一个音运用了拖腔的演唱技巧,并做了下滑音处理,演唱时要保持气息的支撑,咬字清晰有力,在拖腔音中结束全曲(谱例 92)。改编后的钢琴曲运用左右手连接弹奏的分解琶音对拖腔音进行烘托,弹奏时左右手连接要紧密,手指尖力量集中,手腕做弧形运动,将力量在指尖进行转移,手指在转位时声音要控制好,不要让人听出转指的位置,下键高度随力度的逐渐减小而降低,最后在左右手琶音中结束此乐句。(谱例 94)

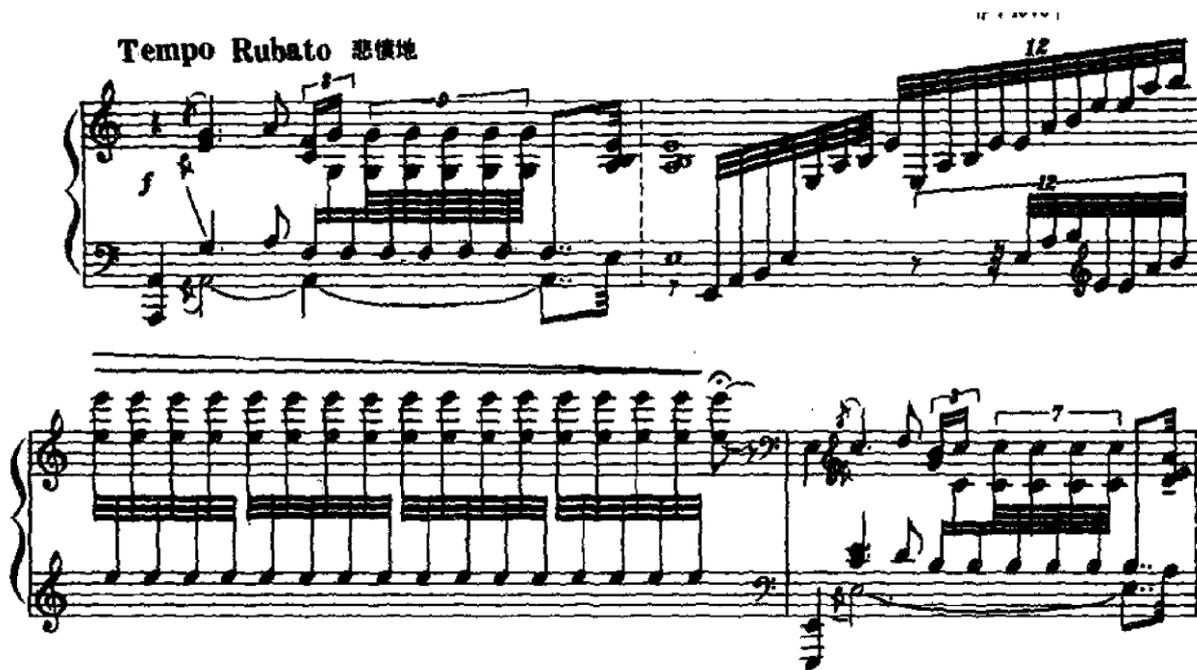
谱例 94

The musical score for Example 94 consists of two systems of piano and bass staves. The music is characterized by arpeggiated patterns in both hands, with a focus on creating a sense of movement and texture. The notation includes various note values and rests, typical of a piano accompaniment for a specific melodic line.

（二）散板的运用

王建中的钢琴改编曲《蝶恋花》对原评弹曲的散板节奏和音乐韵味进行了继承和发扬，以下谱例为改编后钢琴曲的引子段落，标有“tempo rubato”的记号，在弹奏时运用散节拍，在十二连音和同音反复部分速度做适当的弹性处理，表现出评弹曲伴奏乐器琵琶弹奏的特点，在第一拍左手和右手的前倚音要以 *f* 的力度表现出来，下键要深，手指站稳，掌关节支撑好，力量快速从装饰音转移到主音上，在弹奏左右手交替音时触键要短促有力，在弹奏左右手连接的琶音上行时运用手腕画弧进行连接，手指主动触键，力度随触键深度的增加而加强，第三小节的同音反复逐渐渐弱，右手的八度在弹奏时将大指和小指向内勾键弹奏，左手的同音可用二指和三指互相替换，下键的高度着力度的减小而降低，模仿琵琶的同音轮指技巧。（谱例 95）

谱例 95



原评弹曲谱例 88 中括号之内为过门部分，节奏轻快有力，运用了琵琶的同音反复来演奏，以下谱例为改编后模仿琵琶同音轮指技巧的段落，标有“tempo rubato”的记号，力度由 *pp* 逐渐渐强，作曲家同样对原评弹曲的散板进行了保留，在这句的处理上采用左右手交替的同音反复音型，模仿琵琶的弹奏技巧和音色特点，弹奏时用手指尖触键，触键面积尽量小，并带有跳音的感觉，指尖力量集中，左右手运用二指和三指交替弹奏，手指的下键和抬起都要迅速，手腕灵活放松，做出渐强的效果，第四小节在弹奏时力量在左手的

单音和右手的三个音之间快速转移，右手在弹奏时手腕做逆时针弧形运动，配合手指进行力量转移，渐强的处理为下一段旋律的出现做铺垫，烘托情感的表达。（谱例 96）

谱例 96

The image displays a musical score for Example 96, consisting of two systems of piano notation. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand provides a bass line. A *rit.* (ritardando) marking is placed above the right hand's notes. The system concludes with a **Tempo rubato** instruction. The second system continues with similar piano textures, featuring a *cresc. poco* (crescendo poco) marking in the left hand. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings like *pp* (pianissimo).

结语

中国钢琴改编曲作为中国钢琴音乐的重要组成部分，对中国音乐发展史和创作史都产生了重要而深远的影响。王建中的钢琴改编曲通过对作品的选材、和声、内容及演奏技法等各方面的改编创作，既能够传神的表现出一定时代背景下中国广大劳动人民的思想感情，又很好的揭示出中国音乐的艺术内涵。随着研究、创作中国钢琴作品的作曲家数量增多，人们对中国钢琴音乐的认识程度也逐渐加深。在我的钢琴学习与论文写作过程中，通过了解、欣赏和弹奏王建中的钢琴改编曲，极大丰富了我对于中国钢琴改编曲民族内涵的认识。

本文以王建中改编创作的《浏阳河》、《山丹丹开花红艳艳》、《百鸟朝凤》、《梅花三弄》和《蝶恋花》这五首作品为例，从创作技法和演奏技法这两方面入手，对王建中如何在改编作品时继承、保留乐曲原民族韵味与特色，进行了分析和研究；并就其如何在钢琴这一西洋乐器的演奏中，通过对原曲音乐艺术手段及音响的模仿，最大限度体现原改编曲民族特色的问题进行了研究；同时，如何在弹奏中准确表达改编曲的民族特色，对演奏者的演奏水平也提出了较高的要求，这不仅需要演奏者在平时多练习钢琴的多种弹奏技巧，更需要演奏者对我国的民族音乐文化有一定的了解和积累，从而将其融入到钢琴演奏中，更好的表现钢琴音乐的民族特色。

总之，我们在平时的学习和研究中，必须系统和全面的了解传统民族音乐相关知识，加强对传统民族音乐的技术分析及审美认知，最终才能在演奏中饱满地体现出中国钢琴作品独有的民族韵味及文化内涵。

注释

- [1] 魏廷格, 《论王建中的钢琴改编曲》载于《中国音乐学》1999年第2期
- [2] 贾俊萍, 《论王建中钢琴改编曲〈云南民歌五首〉》, 硕士毕业论文, 首都师范大学, 第8页
- [3] 魏廷格, 《论王建中的钢琴改编曲》载于《中国音乐学》1999年第2期
- [4] 参见于梁茂春编著的《中国当代音乐》, 北京广播学院出版社, 第143页
- [5] 杨通八著, 《和声分析教程》, 上海音乐出版社, 第28页
- [6] 李贞华著, 《音乐分析与创作导论》, 百花文艺出版社, 第179页
- [7] 李贞华著, 《音乐分析与创作导论》, 百花文艺出版社, 第172页
- [8] 李贞华著, 《音乐分析与创作导论》, 百花文艺出版社, 第194页
- [9] 巢志珏著, 《王建中钢琴作品分析与教学体会》, 引自《钢琴艺术研究》(中)
- [10] 王旭丽. 《弹词〈蝶恋花·答李淑一〉浅析》, 解放军艺术学院学报, 2006年第1期

参考文献

【工具书类】

- [1]. 《中国大百科全书——音乐 舞蹈》.北京:中国大百科全书出版社,1989.4
[2]. 《中国民族音乐大观》.沈阳:沈阳出版社,1989.12

【著作类】

- [1]. 刘正维编著.《民族民间音乐概论》[M].重庆:西南师范大学出版社,2005.6
[2]. 吕政轩著.《陕北民歌艺术论》[M].银川:宁夏人民出版社,2004.10
[3]. 何振京著.《迈进民族音乐之门》[M].北京:中央音乐学院出版社,2008.7
[4]. 王耀华、王州编著.《中国民族音乐》[M].北京:高等教育出版社,2009.3
[5]. 胡红、康瑞军编著.《中国民族民间音乐简编》[M].成都:西南交通大学出版社,2009.3
[6]. 王耀华、陈新风、黄少枚编著.《中国民族民间音乐》[M].福州:福建教育出版社,2006.5
[7]. 张前著.《音乐二度创作的美学思考》[M].上海:上海音乐学院出版社,2007.4
[8]. 程天健编著.《中国民族音乐概论(谱例部分)》[M].上海:上海音乐学院出版社,2007.4
[9]. 钟鸣远编著.《不可不知的中国民乐》[M].北京:华夏出版社,2004.8
[10]. 刘承华著.《中国音乐的神韵》[M].福州:福建人民出版社,2004.5
[11]. 王耀华、杜亚雄编著.《中国传统音乐概论》[M].福州:福建教育出版社,1999.8
[12]. 周耕著.《中国传统民歌艺术》[M].武汉:武汉出版社,2003.11
[13]. 赵晓生著.《钢琴演奏之道》.上海:上海世界图书出版公司,1999.7
[14]. 肖常纬编著.《中国民族音乐概论》[M].重庆:西南师范大学出版社,2006.7
[15]. 雷维模编著.《中国民族音乐概要》[M].重庆:西南师范大学出版社,2009.9
[16]. 梁茂春著.《中国当代音乐》[M].北京:北京广播学院出版社,1993.4
[17]. 汪毓和编著.《中国近现代音乐史》[M].北京:高等教育出版社,2006.4
[18]. 华明玲著.《中国风格钢琴音乐导论》[M].四川:四川大学出版社,2009.9
[19]. 王昌逵著.《中国钢琴音乐文化》[M].北京:光明日报出版社,2010.1
[20]. 吴晓娜编著.《钢琴音乐文化》[M].武汉:武汉大学出版社,2011.6
[21]. 仲冬和著.《唢呐吹奏法》[M].济南:山东人民出版社,1980.11
[22]. 殷二文、高金香编著.《唢呐管子曲29首及其演奏技法》[M].北京:人民音乐出版社,1986.11
[23]. 李祥霆著.《古琴实用教程》[M].上海:上海音乐出版社,2004.7

- [24] 张蔚君编著.《古琴演奏教程》[M].北京:人民音乐出版社,2010.3
- [25] 张宁著.《中国唢呐演奏与教学》[M].北京:中央音乐学院出版社,2005.3
- [26] 王震亚著.《古琴曲分析》[M].北京:中央音乐学院出版社,2005.11
- [27] 李嘉禄著.《钢琴表演艺术》[M].北京:人民音乐出版社,1993.9
- [28] [美]约瑟夫·班诺维茨著,朱雅芬译.《钢琴踏板法指导》[M].上海:上海音乐出版社,1992.8
- [29] 樊祖荫著.《中国五声性调式和声的理论与方法》[M].上海:上海音乐出版社,2003.12
- [30] 黎英海著.《汉族调式及其和声》[M].上海:上海音乐出版社,2001.4

【期刊论文类】

- [1] 丁菲菲.《论王建中钢琴作品的民族特色》[J].潍坊学院学报,2008年第1期
- [2] 师毅苗.《中国民族韵味在钢琴艺术中的升华——王建中三首钢琴改编曲的艺术特征》[D].河北师范大学,2007
- [3] 赖涛.《质朴的语言——深厚的情感》[D].山东师范大学,2008
- [4] 彭浩宇.《王建中钢琴作品多声技法探微》[D].湖南师范大学,2004
- [5] 丁菲菲.《论钢琴改编曲〈陕北民歌四首〉的民族特色》[D].作家杂志,2009年第9期
- [6] 肖敏.《王建中钢琴改编曲的民族风格和演奏特色》[D].华南师范大学,2003
- [7] 邹丽.《陕北民歌改编的钢琴曲的演奏特色》[J].咸阳师范学院学报,2010.9
- [8] 武增文.《百鸟朝凤:从唢呐独奏曲到钢琴改编曲》[J].西南大学学报,2007.5
- [9] 代百生.《根据传统乐曲改编的5首钢琴改编曲的艺术特色》[J].黄钟,1999年第3期
- [10] 王旭丽.《弹词〈蝶恋花·答李淑一〉浅析》[J].解放军艺术学院学报,2006年第1期
- [11] 魏捷.《余红仙与〈蝶恋花〉》[J].前进论坛,1999.1
- [12] 王新惠.《陕北民歌演唱技巧探究》[J].乐府新声,2002年第1期
- [13] 杨潇.《论钢琴曲〈浏阳河〉的创作与演奏》[J].青年文学家,2011.7
- [14] 李江霞.《钢琴曲〈百鸟朝凤〉中的传统音乐元素分析》[J].学术探讨,2010年第9期
- [15] 梁迪.《〈百鸟朝凤〉研究》[J].民族音乐,2009.2
- [16] 于青.《中国钢琴作品〈浏阳河〉的演奏与教学》[J].中国音乐,2003.2
- [17] 杨静.《钢琴曲〈梅花三弄〉演奏之诠释》[J].中国音乐,2002.4

攻读硕士期间发表的论文

1. 《浅谈内心听觉在钢琴演奏中的培养与训练》发表于《文艺生活》2011年6月第17期，独立完成。
2. 《浅析拉威尔〈水之嬉戏〉》发表于《文学与艺术》2011年12月第6期，独立完成。
3. 《如何培养钢琴演奏中的良好心理素质》发表于《东京文学》2012年3月第5期，独立完成。

致谢

三年的山东师范大学音乐学院的学习生涯即将结束，这是我人生旅途中最宝贵的时光，在此，首先我要忠心感谢辛勤培养我成长的导师王秀敏副教授，她对我专业方面的耐心指导及在论文方面的指点和帮助，使我受益匪浅，我每一个微小的进步都得益于他的淳淳教导，对她的关怀和教导我将永远铭记于心。她对钢琴教育事业的执着追求和无私奉献精神将永远成为我学习的榜样。

其次，我要感谢山师音乐学院党组织、各级领导、老师三年来的培养和教育，使自己圆满完成了学业。

最后，衷心的感谢这三年来给予我关心和帮助的老师 and 同学们，还有背后默默支持和鼓励我的父母！

在写这篇论文的过程中，无论是选题方向、文章构思、资料搜集、论文研究，还是修改定稿，都是在王老师的精心指导和严格监督下完成的，王老师渊博的知识背景为我提供了广阔的思维空间，她宽厚的待人品质给予我平等的交流平台，让我有更多的勇气和自信去创新研究。

尽管这篇论文试图进行全方位的探讨研究，但是由于本人学识尚浅，有些地方研究的不是很深，文中的有关部分是我在借鉴前人研究成果的基础上，加入一些个人体会和见解完成的，如有不妥之处，敬请各位老师 and 同学批评指正，在此，我献上最诚挚的谢意！真诚希望阅读此篇论文的老师 and 同行能提出宝贵意见，以便自己今后能更好的学习和研究。