

分类号^{注1}: _____ 密级^{注2}: _____
UDC^{注3}: _____ 学号^{注4}: M1102106

南京艺术学院

硕士学位论文

瞿维钢琴音乐创作研究

研究生姓名: 袁月

导师姓名: 冯效刚(教授)

申请学位级别 _____

学科专业名称 _____

论文提交日期 2014年5月11日

论文答辩日期 2014年5月21日

学位授予单位 南京艺术学院

学位授予日期 20 年 月 日

答辩委员会主席 _____

评 阅 人 _____

年 月 日

南京艺术学院研究生学位论文独创性声明和使用授权书

独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行研究工作取得的研究成果。本人声明：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的或撰写过研究成果，也不包含其他人为获得南京艺术学院或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。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：袁月 签字日期：2014年5月21日

学位论文使用授权书

本学位论文作者完全了解南京艺术学院有关保留、使用学位论文的规定，即南京艺术学院有权保留并向国家有关部门或机构送交本院博士、硕士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权南京艺术学院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：袁月 导师签名：冯敦刚
签字日期：2014年5月26日 签字日期：2014年5月26日

论文摘要

瞿维是 20 世纪著名的中国作曲家，他的音乐创作涵盖了歌剧、交响乐、钢琴、歌曲等众多体裁，各类作品无论是在数量还是质量上都取得了令人瞩目的成绩。作为一位成熟的新中国作曲家，钢琴音乐一直以来都是其重要的创作领域之一。从上世纪 40 年代开始，瞿维共创作了 8 首钢琴作品，包括《蒙古夜曲》、《花鼓》、《序曲第一号》、《序曲第二号》、《主题及变奏曲》、《荷花舞》和《钢琴与乐队——音诗》，其中前 7 首独奏作品收录在了人民音乐出版社 1991 年出版的《瞿维钢琴曲集》中。瞿维的钢琴作品以浓郁的民族民间风格著称，严谨多变的传统作曲技法与细腻抒情的情感勾画使其钢琴音乐创作在中国当代钢琴音乐发展历程中占据一席之地。

本文以瞿维钢琴音乐创作研究为题，通过对其音乐人生轨迹和 7 首钢琴独奏作品创作技法的详尽梳理与分析，进而对瞿维钢琴音乐创作的历史地位作出客观的评价。全文共分为五章，第一章是对瞿维完整音乐人生的梳理；第二章是对其钢琴创作中旋律素材及调式调性布局的探讨；第三章是对其和声手法与织体形态的研究；第四章是对瞿维钢琴作品曲式结构的分析；第五章则是对瞿维钢琴作品题材演进与音乐语言特色的总结归纳。在最后的结语中，笔者结合特定时代语境的剖析，意对瞿维钢琴音乐创作的历史地位与时代局限性进行总体性的评价。

关键词：瞿维；《瞿维钢琴作品集》；《蒙古夜曲》；《花鼓》；《序曲第一号》；《序曲第二号》；《主题及变奏曲》；《洪湖赤卫队幻想曲》；《荷花舞》

Abstract

Qu Wei is famous Chinese composers of the 20th century, his music creation covers the opera, symphony, piano, songs, and many other styles, all kinds of work in both quantity and quality have made remarkable achievements. As a mature composer of new China, the piano music has always been one of the important creation field. Starting in the 1940 s, Qu Wei created eight piano works, including the 《Mongol nocturne》, 《flower drum》, 《a prelude to no. 1》, 《a prelude to no. 2》, 《the themes and variations》, 《lotus dance》 and 《the piano with band – poem》, the first solo works included in the first seven people's music publishing house published in 1991 in 《Qu Wei piano album》. Qu Wei's piano works are known for their strong national folk style, rigorous changing traditional composing techniques and exquisite and lyrical emotion sketch to make his piano music creation in the development of contemporary Chinese piano music.

This research by Qu Wei piano music creation, through the music life trajectory, and 7 piano solo works creation techniques detailed carding and analysis, the historical position of Qu Wei piano music creation to make objective evaluation. The full text is divided into five chapters, the first chapter is the only way to live life with full music Qu Wei comb; The second chapter is the creation of piano melody material and the discussion of mode tonality layout; The third chapter is the study of the harmonic technique and texture form; The fourth chapter is analysis of Qu Wei piano music melody structure; The fifth chapter is the subject evolution and summarizing language characteristics of Qu Wei piano works. In the final conclusion, the author combined with specific time's context, the history of Qu Wei piano music creation status with the time limits for overall evaluation.

Key words: Qu Wei; 《Qu Wei piano album》; 《Mongol nocturne》; 《flower drum》; 《a prelude to no. 1》; 《a prelude to no. 2》; 《the themes and variations》; 《lotus dance》

目录

引言.....	1
一、课题的缘起.....	1
二、研究现状.....	2
三、本课题研究的相关问题.....	3
第一章 新中国音乐艺术探索者.....	4
第一节 立志“献身音乐”.....	4
一、孜孜不倦的求学之路.....	4
二、横贯终身的创作生涯.....	5
三、秉烛照人的历史使命感.....	5
第二节 音乐理念探析.....	6
一、“革命”文艺观.....	7
二、“人民”创作观.....	7
三、“民族”审美观.....	8
第三节 歌剧与交响乐创作.....	8
一、歌剧音乐创作.....	9
二、交响音乐创作.....	9
第四节 钢琴音乐创作.....	11
一、改编作品.....	11
二、独创作品.....	12
三、瞿维钢琴作品在其音乐创作中的地位.....	13
第二章 旋律形态与调性布局.....	14
第一节 旋律形态.....	14
一、以旧有民族民间曲调为基础的旋律改编.....	14
二、带有民族民间音调因素的旋律创作.....	19
第二节 同宫及同主系统调式转换.....	22
一、同宫系统内的调式转换.....	22
二、同主音五声性调式的转换.....	23
第三节 调性转换的运用.....	25
一、异宫系统内的调性转移.....	25
二、复合调式及调性叠置的运用.....	27
第三章 和声与织体形态分析.....	29
第一节 五声性和弦结构.....	29
一、三度叠置和弦.....	29
二、非三度叠置和弦.....	33
三、五声性纵合结构和弦.....	35
第二节 和声的处理手法.....	36

一、传统功能性和声的运用.....	36
二、和声进行的五声化处理.....	37
三、平行和弦及线性和声的运用.....	38
第三节 织体形态分析.....	40
一、单声织体形态.....	40
二、主调织体形态.....	41
三、复调织体形态.....	43
第四章 曲式结构分析.....	46
第一节 典型的西方传统曲式结构.....	46
一、浓缩再现的单三部曲式.....	46
二、缩减再现的复三部曲式.....	47
三、装饰与自由结合的变奏曲式.....	48
第二节 中国传统结构思维的渗透.....	50
第三节 多重曲式原则的混合.....	51
第五章 瞿维钢琴创作的题材演进与语言特色.....	53
第一节 题材内容的时代演进.....	53
一、从浪漫到质朴.....	53
二、从“无标题”到“革命叙事”.....	54
三、落于质朴的回归之象.....	55
第二节 音乐语言的总体特征.....	56
一、对民族与传统的执守.....	56
二、贴合大众的体裁与形式.....	57
三、细腻抒情的情感勾画.....	58
结语 在政治“理智”与艺术感性间徘徊.....	59
参考文献.....	61
附录.....	63
后记.....	67

引言

纵观古今，放眼中西，作曲家是引领音乐艺术发展的佼佼者。因此，作曲家历来是最受音乐学者关注的研究领域。20世纪中国新文化建设取得了举世瞩目的成就，特别是20世纪中叶，中华民族揭开了新的历史篇章，在新中国的音乐领域，涌现出一大批卓越的艺术家，他们为中华民族的复兴做出了不可磨灭的贡献。其中，诸多新中国作曲家用他们坚持不懈的努力，博采众长，撷采中西音乐艺术的智慧，不断推动着中国当代音乐创作的发展，取得累累硕果。

一、课题的缘起

在新中国建立之时，活跃在音乐艺术领域的著名作曲家主要由两大类群体组成：其一来自“国统区”、以建立于1927年的“国立上海音专”（以及其后的南京国立音乐院）为代表的作曲家；其二是以来自延安“鲁艺”为代表的“革命音乐家”群体。在“鲁艺”的作曲家群体中，瞿维是较有特殊性的一位：首先，他是中国第一部民族歌剧《白毛女》曲作者集体中的一员，这一点无疑表明他在“革命音乐家”群体中是值得关注的；其次，他在新中国交响乐创作领域取得了较大的成就，其创作的交响诗《人民英雄纪念碑》被公认为20世纪50年代中国交响音乐创作领域最重要的作品之一；再次，早在1946年，瞿维创作的钢琴曲《花鼓》就被认为“是反映新时代风格的一首钢琴曲”¹；此外，瞿维1959年为优秀影片《革命家庭》谱写了音乐，他创作的歌曲《工人阶级硬骨头》曾在某些历史阶段广为传唱；而且，他还是《聂耳全集》、《冼星海全集》的主要编辑之一；瞿维晚年倾心音乐教育事业，在20世纪80年代促进上海交通大学创建了我国最早一批“音乐助教进修班”并亲自授课，为提高当时高校音乐教师水平殚精竭虑；生前，他还担任《中国音乐教育》杂志的主编，并担任顾问直到去世……

以上这些粗略梳理表明，在20世纪中国，瞿维是一位成就卓著的音乐家，理应受到音乐理论研究者的关注。据此，我对瞿维的音乐人生产生了兴趣，将此作为探索的起点。

为找寻研究的切入点，我首先查找了1978年之后出版的相关学术著作，发现对于瞿维的研究专著较少。极为重要的《瞿维文选》（广东高等教育出版社，1996年版）是作曲家留下的唯一一部理论文集，其中编选收录了瞿维自1942年至1996年间发表的若干篇重要文章。在这本著作中，作曲家通过对各个时期多种音乐艺术问题的研究与探讨，在根本上阐述了自己的“革命”艺术观。对其音乐文论的剖析与解读，是后续研究者深入瞿维音乐创作、探究其风格特征，并客观评价其音乐艺术贡献的重要参考依据。

我又以“瞿维”作为主题检索项、检索词在中国知网上进行学术文献搜索，共查询到论文64篇，其中，相关博-硕士论文7篇，期（报）刊文章57篇。笔者通读过所有检索到的文献后发现，大多数文章均为对瞿维一般性介绍与悼念文章、瞿维整体或部分时期音乐创作研究等，这其中，祖振声的《投身音乐创作 普及音乐教育——作曲家瞿维》（向延生《中国近现代音乐家传》（第三卷），1994年版）、许国华的《音乐艺术上的探索者——瞿维》（《人民音乐》，1980年第12期）和王晔的《二十世纪五十年代中国作曲家留苏期间音乐创作研究》（哈尔滨师范大学博士论文，2011年）三篇文章，均是立足于瞿维学习、创作经历的宏观视野，重点总结了作曲家在音乐创作领域所取得的成就。由此笔者认为，上述文献是对瞿维全部或某一时期整体音乐创作特征与风格的概观性评价。而经过再次必要的删选后笔者又发现，对瞿维钢琴音乐创作的关注和研究较为薄弱。

钢琴音乐一直以来都是瞿维音乐创作的重要领域之一，在其长达五十多年的音乐生涯中，共作有8首钢琴作品，包括钢琴小品、序曲、变奏曲以及较为大型的钢琴与乐队作品，其中多首被收录于各种钢琴教材和曲集中，对中国钢琴音乐发展产生了不小的影响力。由此可见，他一直在探索中国风格钢琴曲的道路

¹ 冯效刚. 20世纪上半叶中国钢琴音乐文化[D].南京艺术学院, 2007年, 博士; 指导教师: 居其宏。

上不懈努力。对这样一位始终不懈地在中国钢琴音乐创作道路上努力探索着的作曲家，我们当给予其钢琴音乐创作应有的重视。

二、研究现状

为进一步确立此研究方向的可行性，笔者现将对瞿维钢琴音乐创作进行研究的文献解析于下：

瞿维在《钢琴曲〈花鼓〉产生的经过》（《钢琴艺术研究（中）——中国钢琴作品的分析与演奏》，人民音乐出版社，2003年版）、张伯藩的《作曲家瞿维和他的钢琴曲〈花鼓〉》（《钢琴艺术研究（中）——中国钢琴作品的分析与演奏》，人民音乐出版社，2003年版）、李吉提在《踏雪寻梅第一程——作曲家瞿维创作析谈》（《音乐研究》，1994年第4期）、左霞在《钢琴上的“花鼓”——钢琴曲“花鼓”诞生50周年》（《钢琴艺术》，1996年第5期）等文章对《花鼓》曲式结构、主题音调等创作技法展开全面的分析论证，使笔者对这首钢琴作品的音乐本体特征有了较清晰的认识。谭晓的《早中期中国钢琴作品中复调技法的运用及教学研究》（首都师范大学硕士论文，2005年），主要运用历史梳理与技法分析的研究方法，对二十世纪初至1966年间中国钢琴作品中复调技法的形成与发展、技法特征以及教学要点等方面展开阐述。李婷的《二十世纪中国钢琴音乐改编现象之研究》（湖南师范大学硕士论文，2002年）以瞿维的《花鼓》为例，在作品浓郁的乡土气息和明朗积极的精神风貌背后解读出了“民族化”的时代要求，还凸显了“群众化”和“革命化”两个新内容，是“政治”介入“音乐”领地、左翼“革命化”音乐思潮影响下的产物。罗苗的《20世纪中后期我国民歌改编钢琴曲的创作特色及风格演进》（湖南师范大学硕士论文，2009年）则通过音乐本体分析与思辨性的研究方法，对《花鼓》中民歌曲调的移植、民族性和声配置进行了技法分析，并将这些具体的技法特征纳入这一时期民歌改编钢琴曲总体创作特征的大背景中加以论述。

此外，涉及瞿维《序曲一号》、《主题与变奏曲》以及《洪湖赤卫队幻想曲》这三首钢琴作品的研究各有1篇硕士论文。阮海云《20世纪中国钢琴音乐作品的传统文化特征》（山西大学硕士论文，2005年）中，列举了瞿维在苏联学习期间创作的《序曲第一号》，认为其在音乐风格上充分展现了意境深远、古朴典雅的传统文化意涵。宁勤亮在《中国民歌主题钢琴变奏曲研究》（贵州大学硕士论文，2006年）一文中，选取瞿维的《主题及变奏曲》作为主要研究对象之一，认为其将中西结构思维、技法和风格有机的统一，并将民族乐器音色巧妙地融合到钢琴织体中，蕴含着深厚的中国传统音乐文化。而瞿维在《关于〈洪湖赤卫队〉幻想曲的改编》（《瞿维文选》，1996年版）一文则对其自身钢琴创作观念和创作这首作品的过程进行了阐述。

综上所述，从笔者已查阅到并掌握的文献资料来看，现有专门涉及瞿维钢琴音乐创作研究并不多，其中大部分集中在对钢琴曲《花鼓》的分析与论述，显现出对这一首作品的倾斜；而瞿维的其他钢琴音乐只是零星散见于各类梳理性文章之中，诸如《蒙古夜曲》、《序曲二号》、《洪湖赤卫队幻想曲》、《荷花舞》以及《音诗——钢琴与乐队》等作品则呈现出研究的空白状态。可见，对瞿维及其钢琴创作的研究现阶段还停留在对其个别作品的探析，没有出现对瞿维钢琴音乐创作整体性、系统性的研究，缺乏对其全部钢琴音乐创作特征及如何在历史中演进的概括与把握；因此目前的研究还存在很大的局限性，对瞿维的钢琴音乐创作还有待进一步总结和归纳。

笔者认为，目前中国音乐学界关于瞿维及其钢琴音乐创作研究匮乏的原因，主要是由于对其认知的历史局限性所造成的（长期以来，瞿维一直是坚持“讲话精神”²作曲家的代表之一）。其实，通过对此前文献资料的解读可以看出，瞿维在钢琴音乐创作领域一直饱有探索精神，并显现出一种特殊的追求，应得到关注与重视。而上述前辈、学者的研究成果，为笔者进一步分析瞿维钢琴音乐作品、总结其创作特征、探究其艺术风格以及历史影响提供了重要的参考依据，并为总结瞿维钢琴音乐创作的风格特征提供了一定的借鉴价值。

² 即毛泽东1942年5月在延安文艺座谈会上的讲话。

三、本课题研究的相关问题

从早年的《蒙古夜曲》、《花鼓》开始，瞿维便开始中国钢琴音乐民族化的道路上不断探索与追求。纵观其一生的钢琴创作，虽然在数量并不多，但却横跨中国钢琴音乐创作的多个重要历史时期，这些作品不仅是作曲家音乐思想、创作观念的艺术见证，又反映出所处时期中国钢琴艺术发展的总体境况。通过对瞿维个人及其钢琴音乐创作的研究，我们可以窥见一个时代赋予人的机遇与无法回避的局限。

为此，笔者有意将瞿维的全部7部钢琴独奏作品作为主要研究对象，通过对其钢琴创作的时代语境、技法特征及音乐思想的探究，力图翔实客观地评估瞿维钢琴音乐的创作成就、历史贡献及其存在的局限性。因此，本文的写作重点是在对瞿维钢琴创作技法、音乐语言风格及其时代内涵的挖掘和把握的基础上，对瞿维整体钢琴创作做出准确的概括。

这样一来，本文的研究难点主要在于必须要熟练掌握各类音乐技术分析理论和方法，这对笔者而言是一个较大的考验。此外，对社会历史背景和作曲家音乐思想的探究，还要求笔者能够跳出音乐史的局限，站到更宽广的历史宏观背景中，对整个中国在近当代的发展进程及思想思潮的演进轨迹有更深刻的了解和认识。

对瞿维钢琴音乐创作全面系统的梳理和考察，首先能够清晰地呈现出这些作品的技法特征、艺术风格及其在瞿维整体音乐创作中的分量。此外，通过对瞿维及其个人钢琴创作在中国钢琴音乐艺术发展史中所处地位的归纳与总结，更加能够使人们深刻理性地认识中国钢琴艺术发展进程中的得与失、反思过去与当前的钢琴音乐创作，并从中总结出对今后中国钢琴音乐艺术发展有益的经验。

第一章 新中国音乐艺术探索者

作为中国当代具有代表性音乐家之一，瞿维是从革命战火中走出来的。作为老一辈作曲家，他创作技法功底扎实、音乐修养全面；他勤奋一生，创作出的大量优秀音乐作品，特别是在歌剧、交响乐创作领域取得了令人瞩目的艺术成就，并奠定了他在新中国音乐家中的崇高地位。因此，从歌剧和交响音乐两大创作领域对瞿维重大音乐成就进行观照，也是深入探寻瞿维钢琴音乐创作并对其进行历史评价的必经之路。与此同时，瞿维一生除致力于音乐创作事业外，还密切关注新中国文化艺术事业的发展，他在音乐文论著述方面通过理路清晰、有条不紊的叙述，展示出了不俗的理论储备与文字功底；在音乐教育活动中诲人不倦，培养出包括王西麟在内的一批音乐人才。瞿维是新中国音乐发展一路从起步到壮大、直至今日收获丰厚成果的见证者和参与者，他的艺术生涯、创作成就及音乐理念，在留有特定时代文化环境的深刻烙印的同时，也因个人心性、生活阅历等诸多因素的综合影响散发出独有的气质与特征。因此，对瞿维的音乐人生、创作成就及音乐理念的全面阐述，是后人客观把握与界定瞿维钢琴音乐创作及其历史地位的重要前提。

第一节 立志“献身音乐”

在论述瞿维的音乐创作之前，我们首先应当从历时性的角度对瞿维音乐生涯进行梳理与概括，因为他在人生各个阶段所遭遇的诸多经历均会对他音乐创作产生潜移默化的影响。虽然前人对此已有一些梳理和研究，但笔者认为，对于本课题的研究，再次进行简要的归纳仍是有必要的，否则，在本文的阐述中会因缺少前置而不够通畅。

纵观瞿维的人生历程，从幼年直至终老，音乐始终在他的生活工作中扮演着极为重要的角色。对于瞿维而言，音乐已不仅仅是工作事业，这其中还渗透着他个人创作理想的追求，肩负着更加厚重的历史使命。对于瞿维勤勉的一生，笔者意将其分为三个层面进行论述：

一、孜孜不倦的求学之路

瞿维³出生于旧时文人家庭，由于受到喜爱川剧的祖母和时任小学教员的姑妈的影响，自幼就表现出了对民间戏曲和西洋音乐浓厚的兴趣。在懵懂之时，瞿维便学会了在风琴上演奏简单的外国歌曲。进入中学后，他曾经加入学校的京剧小组，陆续学过一些青衣戏，并演出了《宇宙锋》、《武家坡》等剧目。虽然只是在业余间接触，但音乐已经深深得扎入了瞿维的脑海中。在随后而至的新文化浪潮影响下，他立志投身艺术事业，从此，音乐便与瞿维结下一生的不解之缘。

上世纪30年代初，瞿维在姑妈的带领下由常州转往上海求学，并于1933年考入上海新华艺术专科学校师范系。在这所由刘志平、潘光寿等人创办的中国近代著名艺术学府中，瞿维接受到了专业系统的音乐教育。虽然此时瞿维还只是倾心于学习钢琴演奏，但这段重要学习经历却为其日后钢琴音乐创作事业打下一定的基础。此后，战火摧毁了瞿维成为钢琴家的美好理想，但他却也因此得以阴差阳错地进入了赋予其更大艺术成就的音乐创作领域。

历经战火的洗礼，新中国终于迎来了安定平和的曙光。此时已步入中年、并成中央新闻电影制片厂作曲组组长的瞿维再次燃起了学习音乐的热情。他深知自己在音乐创作方面还缺乏专业系统的训练，因此在50年代由国家主导兴起的留苏运动中，瞿维作为特别选修生同朱践耳、邹鲁等人一同通过层层审核和预备学习，于1955年8月进入前苏联莫斯科国立柴科夫斯基音乐学院作曲理论系，师从对民族音乐有特别研

³ 瞿维（1917年5月7日--2002年5月30日）原名瞿世雄，出生于江苏常州。

究的著名作曲家谢尔盖·巴拉萨年⁴。在苏联的四年，瞿维如同海绵一般吸收着各类音乐知识，在系统学习和掌握了西欧古典、浪漫派及俄罗斯学派的创作技术及中、大型音乐作品的作曲技法之后，瞿维的创作重心逐渐由歌剧、钢琴、歌曲等转移到了更加专业的交响曲、管弦乐的写作之中。这一次的留学经历成为了瞿维音乐人生最重要的转折点，在此之后，他迎来了音乐创作最丰厚的时期。

二、横贯终身的创作生涯

早在1937年，瞿维就已经开始尝试写作一些歌曲⁵，当时音乐创作的社会影响让他对积极投身抗日救亡歌咏运动的作曲家神往不已。在1940年到达延安之后，瞿维开始了正式的音乐创作。1942年，瞿维与马可、张鲁等人在毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》和“新秧歌运动”的号召下共同创作完成了新歌剧《白毛女》，并使之成为中国歌剧史上具有里程碑意义的重要作品。

图 1—1



1942年5月毛泽东在延安文艺座谈会上与工作人员的合影（毛泽东右六为瞿维）

1945年抗战胜利后，瞿维跟随鲁艺迁往东北。在此期间，瞿维完成了弦乐四重奏《对花》、歌曲《剿匪歌》、《发电工人歌》以及舞蹈《工人舞》的配乐。建国之后，瞿维先后担任长春东北电影制片厂专职作曲、中央新闻电影制片厂作曲组组长、中央电影局作曲训练班教员等工作。在这一时期，瞿维的音乐创作主要集中在配乐领域，包括1950年10月受邀为纪录片《世界青年联欢节》创作音乐以及1951年与张鲁一起为电影《白毛女》配乐等。

从1955年赴苏留学直至1965年的十年间，瞿维进入了音乐创作的最佳时期。在前苏联，他完成了一批钢琴曲以及《G大调弦乐四重奏》等作品，获得了社会较为广泛的关注。其中《G大调弦乐四重奏》曾作为上海音乐学院女子弦乐四重奏组的参赛曲目，参加了1960年在柏林举办的舒曼国际四重奏比赛。1959年留学归国后，瞿维即任上海交响乐团专职作曲家，创作出了管弦乐组曲《光辉的节日》、大合唱《油田颂》、歌曲《工人阶级都是硬骨头》以及电影配乐《革命家庭》等在内一系列重要作品，奠定了其在中国当代作曲家中的重要地位，并显示出创作重心向交响曲、管弦乐领域的转移（详见后）。

文革期间，由于极权政治的肆意横流，所有正常的音乐创作和音乐活动都受到了极端的限制。在当时艰难的社会环境中，瞿维依然坚守在音乐创作第一线，他参与的芭蕾舞剧《白毛女》配乐成为这一时期兼具政治意涵和艺术价值的音乐作品之一。

改革开放之后，瞿维的创作重心再次发生了转移，声乐作品大量涌现出来，《北京的早晨多么好》、《峡

⁴ 谢尔盖·巴拉萨年 (Serge Balasanyan, 俄文: Сергей Баласанян, 1902年-1982年), 前苏联作曲家, 音乐教育家, 公众音乐人物。曾两次荣获斯大林奖 (1944年和1949年), 并获得塔吉克苏维埃社会主义共和国人民艺术家 (1957年)、联邦政府人民艺术家 (1978年) 称号。参见: 王晔. 二十世纪五十年代中国作曲家留苏期间音乐创作研究[D]. 哈尔滨师范大学, 2011年, 博士; 指导教师: 陶亚兵。

⁵ 在瞿维回忆冼星海的文章中, 有对冼星海评价他创作的一首歌曲的内容的记录。详见瞿维. 忆星海 [J]. 人民音乐, 1958年第8期, 第24页。

谷中的船歌》、《青年进行曲》、《大学之歌》、《心中的旗帜》、《八十年代新一辈》、《摇篮曲》等一批歌曲后被集中收录在了人民音乐出版社 1986 年发行的《心中的旗帜——瞿维歌曲选》中。

三、秉烛照人的历史使命感

瞿维一生拥有秉烛照人的历史使命感。早在 1936 年从新华艺专毕业后，他就曾辗转上海、宜昌等地担任文化教员工作；当“亡国灭种”的民族危亡迫使瞿维积极投身抗日救亡歌咏运动后，开启了他自觉投身音乐教育活动的事业大门：1938 年，瞿维在作曲家任光的介绍下，他前往陕西宜川第二战区民族革命艺术学院任音乐系主任；40 年代初，瞿维在“圣地洪流”的感召下奔赴延安，并担任了当时鲁迅艺术学院音乐系第四期的助教。自此开始，鲁艺近十年的教学工作不但带给瞿维音乐创作上的启发，同时，他在辛勤不懈的“传道、授业、解惑”过程中，亦身体力行地发挥着音乐家应尽的社会责任和义务。

1955 年赴苏联留学之前，瞿维曾短暂担任过一些教学职务，如 1948 年冬鲁迅艺术学院在沈阳恢复办学后担任了该院音乐系主任；1950 年初又担任了北京中央电影局作曲训练班教员等，然而真正展开系统专业的教学工作是在瞿维赴苏留学归来之后。1960 年，当时已经成为上海交响乐团专职作曲家的瞿维被上海音乐学院邀请兼任作曲理论系的客座教授。在他培育下成长起来的青年作曲家中有曾任星海音乐学院院长的蔡松琦、华东师范大学音乐系教授陈松龄等。而这当中，最具光芒的无疑要数至今仍活跃在当代专业作曲领域的王西麟。在王西麟的心目中，瞿维不但“上课很认真，每次都是很好地备课，并善于发现不同学生的不同优势与优点”⁶，而且，瞿维的鼓励和在生活上的帮助更让他在历经生活道路的曲折坎坷之后仍难以忘怀。这段真挚深情的师生情谊不但反映出瞿维对于教学事务的严谨与认真，更折射了瞿维为师为人的高尚品格。

然而，瞿维并没有局限在专业教学领域，他不断走入社会、走近普通大学生的身边，将音乐的美惠泽更多人的心灵。自 20 世纪 80 年代，瞿维愈发认识到青年一代音乐教育工作的重要性，面对着青年学生普遍缺乏音乐审美能力和情趣等的问题，他在创作之余开展了一系列音乐普及的讲座。在他看来，对青年学生进行正确的审美教育，关系到整个民族文化素养的提升。在此期间，他于 1981 年上海交通大学创建了我国最早一批“音乐助教进修班”且亲自授课，并担任了上海交大客座教授和音乐研究室主任等职务；在 1986 年清华大学召开的高等学校音乐教育学会成立大会上，瞿维又被一致推举为学会理事长；1988 年《中国音乐教育》杂志问世后瞿维一直担任了该刊主编与艺术顾问直至去世。

作为一名有社会责任感与历史担当的音乐家，瞿维还积极参与到了对聂耳、冼星海史料及作品的整理工作中，并成为《聂耳全集》和《冼星海全集》的主要编撰者之一。其中，冼星海最后的遗作《第一交响曲》就是在他主持修改下整理完成的。

第二节 音乐理念探析

从概念的界定来看，“理念”一般是指“看法、思想，思维活动的结果”或是“观念，通常指思想，有时亦指表象或客观事物在人脑里留下的概括的形象。”⁷因此，音乐理念通常是指音乐家对于音乐的看法及其相关思想观念的整体呈现。对于瞿维而言，他的音乐创作活动无法离开一定音乐理念的指导单独进行，而他留存于世的言论文本则是探寻其个人艺术观念、把握其音乐创作风格最直接、最有效的途径。

⁶ 王西麟. 悼念我的恩师瞿维先生[A]. 刘蔚. 交响情怀——《爱乐者》创刊 20 周年文选[M]. 上海：上海音乐学院出版社，2005 年版，第 27 页。

⁷ 辞海编辑委员会. 辞海[M]. 上海：上海辞书出版社，1989 年版，第 1306 页。

一、“革命”文艺观

在目前可查阅到的 50 多篇音乐文论中，瞿维分别于 1982 年、1990 年和 1992 年集中发表了 4 篇有关《在延安文艺座谈会上的讲话》的专文。在这些文章中，瞿维就当前音乐文化领域出现的一些问题表述了自己的观点，其中心议题即是对毛泽东文艺理论思想的坚定维护。

对于文艺的立场问题，瞿维坦诚曾经出现过政治粗暴干涉艺术的情况，但他又继而强调“解决问题的办法只能是改善党的领导，决不能是取消党的领导。”⁸ 不难看出，这种文艺观念与《讲话》精神是一脉相承的。作为无产阶级政党的代表，中共对包括艺术在内的整个上层建筑、意识形态的组织化领导，是马克思国家理论的题中之义与内在使命。而作为一名党内文艺工作者，瞿维的这种观念不是其个人意志的抒发，而是普遍规律的彰显。

面对改革开放之后音乐“商品化”现象，瞿维又选择从文艺的阶级性出发，将这种文化现象定性为资产阶级自由化思潮在音乐界的影响⁹，他认为这种只见私利的艺术“贩卖”是资产阶级拜金主义、享乐主义和极端个人主义极度泛滥下的恶性发展。不仅如此，对于“新潮音乐”强调作曲家“主体意识”和“创作自由”的问题，瞿维亦审慎指出其背后可能潜藏的对资产阶级个人主义核心价值观的宣扬。这种将音乐现象进行意识形态阶级对立的分类体系与文艺斗争观念，正是对《讲话》经典批评模式的一种延续。

在对音乐创作过程的认识上，瞿维以冼星海的《黄河大合唱》为例，将这部传世之作的成功归结于作曲家“在这时期广泛接触了人民，感受了时代脉搏的跳动”¹⁰，以强调生活实践对于艺术创作的重要作用。在《讲话》当中，毛泽东概括出了文艺创作的一般规律：“生活中的文学艺术的原料，经过革命作家的创造性的劳动而形成观念形态上的为人民大众的文学艺术”¹¹。因此，深受《讲话》精神统摄的瞿维，也同样认为包括音乐在内的文艺创作应当而且必须以生活实践作为起点。

不难看出，在瞿维全部音乐观念中，占据其理念高点的是来自他对毛泽东文艺思想和延安《讲话》“革命”文艺价值观的解读和遵循。这种具有高度凝练和概括性质的文艺观不但影响了瞿维对各类音乐事物和音乐观点的看法，同时也指导着他自身的音乐创作观和艺术实践。

二、“人民”创作观

对于艺术来源和归属问题，瞿维始终强调应当“取之于民、用之于民”，不论是音乐素材或是服务对象，均对应着广大人民群众。在他不同时期的文论中，虽然在表述上呈现出不同的内容，但这一明晰的创作构想从未有发生改变。

在革命年代环境中，音乐实际上成为一种结合了实用主义哲学的意识形态宣传方式。在这种观念的支配下，作曲家在音乐本质、价值、意义等根本问题的探讨，是通过将音乐设定在一种宣传工具的话语之中来进行的。这就使得瞿维对音乐本体的关怀转向到对受众的关怀，创作出发点也因此发生转移。在 1958 年“大跃进”时期发表的《忆星海》一文中，瞿维将冼星海的创作经验归结为“群众化的作风”。在他看来，星海正是由于“深入人民的生活”、“用心倾听人民的声音”以及表达方式的群众化，才使得他的音乐“能够如此深入人心”¹²，并在艺术上取得重大收获。这一总结不仅是瞿维对冼星海创作成就成因的分析，更预示他自身对这一创作构想的高度认同。

在改革开放之后，瞿维依旧在多篇文章中阐述着他对大众化倾向的拥护。但同时，对作曲家“主体意识”的强调也开始出现在他的文论之中。在《中国作曲家的职责——为人民而创作》一文中，瞿维提出“作曲家应当成为人民的代言人，时刻与人民共呼吸、同命运，谱写出他们的呼声和要求，和他们一起去取得

⁸ 瞿维. 坚持社会主义的方向——重新学习《在延安文艺座谈会上的讲话》[J]. 人民音乐, 1982年第7期, 第3页。

⁹ 瞿维. 坚持社会主义的方向——重新学习《在延安文艺座谈会上的讲话》[J]. 人民音乐, 1982年第7期, 第5页。

¹⁰ 瞿维. 坚持社会主义的方向——重新学习《在延安文艺座谈会上的讲话》[J]. 人民音乐, 1982年第7期, 第4页。

¹¹ 毛泽东.《在延安文艺座谈会上的讲话》[A]. 毛泽东. 毛泽东选集(1—4卷)[M]. 北京: 人民出版社, 1991年版, 第855页。

¹² 瞿维.《忆星海》[J]. 人民音乐, 1958年第8期, 第25页。

自由和胜利。”¹³而在另外一篇文章中，瞿维则强调“音乐作品总是直接流露出作曲家本人的真情实感”，“凡是打动人心的作品莫不是深刻地揭示了人们的内心感情”¹⁴。但这之后，他又将个人的内心体验拉回到反映大众情感的层面，再次将音乐作品的社会价值凸现出来。无论如何，这种叙述策略上的改变不能完全看作是瞿维创作观念的转折。从宏观来看，瞿维的理论言说中依然回荡着从革命文艺传统中提炼而出的“为人民服务”的艺术构想。

三、“民族”审美观

在上世纪30年代动荡的民族危机下，“五四”激烈的反传统浪潮被民族意识的空前觉醒所淹没。在现实的驱动中，一大批音乐家转而成为坚定的民族主义者，随之而来对民间音乐形式和民族音乐传统的重视逐渐超越了实用主义的工具论，演化为一场民族主义音乐审美意识的变革。作为伴随中国音乐创作历程成长起来的音乐家，瞿维对民族化追求的动力既来自他幼年时起便受到融含民族音乐精髓的地方戏曲的熏陶，又源于那一代音乐家身上所特有的强烈的历史责任感。

在瞿维看来，“那些在历史上起过重要作用，又受到群众欢迎的作品，大多是扎根于民族音乐的深刻土壤，熟练地运用艺术技巧，有具有鲜明时代气息的作品。”¹⁵要打造新的民族音乐，继承和发扬我国民族音乐的优秀传统就必须放在重要的地位上，音乐作品是否具有鲜明的民族风格更成为衡量一个作曲家在艺术上是否成熟的标志之一。因此，这种对民族化音乐风格和精神气质的追求自然而然地就成为了瞿维音乐创作的审美基础和构思作品的出发点。

于此同时，瞿维也强调对于民族音乐历史遗产不能不加扬弃的“兼收并蓄”，诸如为古代统治阶级大唱赞歌的庙堂音乐和暗含低级情趣的民间俗曲就应当予以批判。面对90年代民族虚无主义和“欧洲文化中心论”的泛滥，瞿维又义正辞严地斥责这样的观点：

固然“民族”是一个历史范畴，有它的产生、发展和消亡的过程。但是在国家、民族仍然存在的今天，就要取消音乐的民族性，恐怕为时过早吧！¹⁶

面对当时中国音乐创作的现状，瞿维还冷静地指出需要“反对狭隘的民族主义观点，反对夜郎自大式的本位文化论。”泥古不化、抱残守缺、固步自封均是促使一个民族的音乐文化裹足不前的重要原因。

对于瞿维而言，在民族音乐传统基础上的继承与创新，不仅是唤活中国音乐发展的唯一途径，更是将中国音乐推向世界并取得一定地位的重要根基。因此在瞿维的音乐创作中，始终透露着他对民族主义审美意识的坚守。

不论是“革命”文艺观的渗透、还是以人民为中心的创作方向抑或是对民族主义的审美追求，瞿维音乐理念的形成既是其他个人性格与成长经历所致，又包含着诸多时代精神的内在命题。正是在这些观念的主导下，瞿维完成了他一首首兼具艺术价值和社会价值的音乐作品。

第三节 歌剧与交响乐创作

纵观瞿维走过的人生历程，音乐创作当之无愧成为其最有影响力的艺术活动领域。作为新中国元老级的作曲家，几乎横贯其一生的音乐创作见证了中国音乐发展由起步到成长、再到收获辉煌一路的兴衰荣辱，而他本人亦在这过程当中收获了属于自己的一席之地。其中，瞿维的歌剧和交响乐创作是最为人们所熟知和交口称赞的领域。

¹³ 瞿维. 中国作曲家的职责——为人民而创作[J]. 人民音乐, 1985年第3期, 第3页。

¹⁴ 瞿维. 创作具有中国气派的交响音乐作品[J]. 人民音乐, 1983年第6期, 第5页。

¹⁵ 瞿维. 世纪的回眸——在花莲举行的作曲家研讨会上的书面发言[J]. 省交乐讯, 1994年第33期, 转引自瞿维. 瞿维文选[M]. 广州: 广东高等教育出版社, 1996年版, 第88页。

¹⁶ 瞿维. 大力弘扬民族音乐优秀传统[J]. 音乐研究, 1991年第3期, 第9页。

一、歌剧音乐创作

在中国歌剧艺术发展史上,《白毛女》毋庸置疑占据着里程碑式的重要地位,它被誉为是“中国新歌剧发展中第一部真正建立在自己民族音调基础上的、深刻地反映当时社会尖锐阶级矛盾和斗争的现实主义的大型歌剧。”¹⁷1945年,瞿维与马可、张鲁、向隅、焕之等人一起共同执笔完成了歌剧《白毛女》的作曲工作。作为这部歌剧音乐部分的重要撰写者之一,瞿维在汲取秧歌剧创作经验的基础上,努力吸收民间音乐和戏曲音调,并借鉴西方歌剧的一些有益经验,大胆进行了创造性的探索。

在音乐风格上,歌剧《白毛女》首先对民族民间戏曲传统进行了批判性的继承,并对民族化的旋律、创作形式、创作手法等内容作了突破性的尝试。在用音乐刻画人物形象时,作曲家并没有完全照搬民间音调,而是根据戏剧情节和人物性格的变化加以创造性的改编。例如以山西民歌《捡麦根》为基础的杨白劳主导主题,就根据剧情设定下人物内心的波动而出现了节奏、速度、音程乃至伴奏音型的差异。在众多人物的塑造中,喜儿的角色无疑是最成功的。作曲家在构写主导音调时采纳了三首不同的河北民歌戏曲素材——《青阳传》、《小白菜》及河北梆子,用以刻画喜儿从少女的天真烂漫到悲惨命运里的痛苦轮转、再到强烈仇恨下的奋起斗争这一由自在到自为的反抗过程。同时,为了更加突出喜儿人物性格的丰富面向,作曲家还对上述主导主题根据剧情发展作了一系列的变化。

在音乐戏剧结构安排上,整部歌剧既将两个对立阶级之间的矛盾冲突始终贯穿发展,同时“又强调了歌剧每场、每幕以至整个五幕在结构上的严整和统一”¹⁸。与此同时,歌剧《白毛女》还在民间音调的戏剧化处理、歌唱吟诵道白的转接以及各地音乐风格的统一等问题上获取了新鲜的创作经验。

此外,歌剧《白毛女》对西方歌剧有益经验的借鉴和消化也是其获得巨大成功的重要原因之一。它全面接收了音乐形象个性化、戏剧化的塑造原则,通过主导主题的贯穿发展使人物形象呈现出鲜明的个性;重唱与合唱形式的使用在烘托气氛、推动戏剧高潮上起到了关键性的作用;西洋乐器的大胆加入和西方和声、复调及配器手法的运用使歌剧音乐获得了更加饱满的层次支撑与艺术表现力。

总而言之,歌剧《白毛女》在音乐的诸多方面皆为后来我国新歌剧创作提供了有力的范式,从中国歌剧音乐发展历程来看,这一范式的指导性在此后很长一段时期内深刻规约了中国歌剧创作的发展方向,直至今时今日,这种影响力仍没有完全散去。正如居其宏的评价,歌剧《白毛女》之所以能够取得成功主要在于其达到的四个“统一”:

在我国歌剧史上比之以前出现的作品来说,较为完满地达到了革命内容与民族形式的统一、时代精神与民族风格的统一、继承传统和借鉴西洋的统一、曲折复杂的戏剧情节与相对完整的音乐表现的统一。¹⁹

因此,这种成功超出了个别领域的突破,而显示出一种整体上和全局性的成就。作为歌剧《白毛女》创作群体中的一员大将,瞿维贡献了他对中国歌剧音乐创作的全部思考与不懈探索。同时,在创作《白毛女》的过程中,瞿维所积累的实践经验也为其日后写作大、中型器乐与合唱作品打下了坚实的基础。

二、交响音乐创作

早在苏联留学时期,瞿维就尝试于1956年创作了他的第一部交响乐——组曲《秧歌场景》。这部并不为人们所知的交响作品,曾在当时的莫斯科广播电台首演,1986年它还被香港唱片公司灌制成了激光唱片向外发行。这首由五个乐章——《序曲》、《山歌》、《推山车》、《莲花灯》和《尾曲》——构成的交响组曲,用简洁的创作手法描绘了乡间日常生活的景况。在开篇的《序曲》中,一段活泼的引子之后由单簧管

¹⁷ 汪毓和. 我国歌剧艺术的第一个里程碑——关于《白毛女》的分析和评价[J]. 音乐研究, 1959年第3期, 第16页。

¹⁸ 汪毓和. 我国歌剧艺术的第一个里程碑——关于《白毛女》的分析和评价[J]. 音乐研究, 1959年第3期, 第31页。

¹⁹ 居其宏. 《白毛女》传统与当前歌剧创作[J]. 文艺研究, 1985年第4期, 第21页。

奏出主题音调，在音乐充分展开行至高潮时，瞿维创作性地加入了中国传统打击乐器用以烘托气氛。接下来的《山歌》以法国号的独奏旋律为开始，此后填入其中的长笛声部用舒展的旋律强化了乐曲的田园气息。在这一乐章中，瞿维着重发挥了管弦乐队和竖琴柔和细腻的音色，并用之成功展现了田野山间秀丽的景致。《推山车》的主题取材于民间歌曲，长笛声部依旧承担了对主题音调的主要陈述，贯穿全曲的单簧管重复音型，则是对山车移动节奏与声响的一种模拟。在《莲花灯》当中，瞿维吸收了陇东地区民歌《扬燕麦》的音调素材，旋律优美舒畅而富于地域特色。瞿维用“渐变”手法将音乐作层层递进，塑造了莲花美而不媚、秀丽端庄的艺术形象。全曲的气氛大致宁静，与节奏强劲、描写收割情景的《尾曲》形成了强烈的对比。

在经过专业系统的作曲理论学习和创作实践后，瞿维创作了一大批交响音乐作品。1959年留学归国后，瞿维即立刻投入到交响诗《人民英雄纪念碑》的创作中。这首作品从构思到基本完成经历了近六年的时间，在如何运用交响诗这一外来音乐体裁形式演绎具有中国历史情感的重大革命题材的问题上，瞿维进行了慎重的考虑。从最终呈现出的作品中我们可以看到，作曲家在运用交响乐队以及奏鸣曲式这一西方传统结构原则的基础上还兼顾了中国音乐重视旋律线条陈述功能的听赏习惯，主题形象的塑造凝练集中、音乐发展逻辑清晰而富于条理，作品集可听性与艺术性为一体，成为中国交响音乐创作起步阶段具有突出成就的作品之一。瞿维用严谨的构思、完整的曲式以及曲折蜿蜒的戏剧性表达抒发了他对为民族解放、自由独立而贡献生命的人民英雄形象的讴歌，而这也从另一方面反映出瞿维本人在交响音乐创作中对重大历史题材的驾驭能力与情感偏爱。这首作品一经问世便引起人们广泛的热评，获得巨大的成功。在1963年首演过后，由香港指挥家林克昌与日本名古屋交响乐团合作演出并制成唱片公开发行，受到了海内外听众一致的好评。交响诗《人民英雄纪念碑》是中国交响音乐创作起步阶段具有突出成就的作品之一，至今仍时常活跃在交响音乐演出的舞台上。

自此开始，瞿维对交响曲创作灌注了极大的热情，在芭蕾舞剧《白毛女》配乐基础上创作的交响幻想序曲《白毛女》、交响组曲《白毛女》以及交响组曲《光辉的节日》、交响诗《红娘子》、管弦乐《五指山随想曲》等一批交响乐作品陆续诞生。这些作品中的绝大多数情节性和标题性的特点十分突出，给“中国交响音乐向叙事性乃至戏剧性发展方面积累了丰富的经验”²⁰。除此之外，瞿维还将传统民族戏曲音乐的发展手法运用到了高潮的塑造中，这使他的交响乐在继承西方音乐语言和结构风格的基础上散发着浓郁的中国特色，进而奠定了他在中国交响音乐创作领域的重要地位。在李吉提的一篇文章中，对瞿维作了如下的界定：

在五、六十年以后，（瞿维）主要是一位交响音乐作曲家的鲜明印象。²¹

笔者认为之所以会出现上述这样的评价，无外乎从瞿维全部的音乐创作来看，不论是在作品数量、艺术价值还是社会影响力上，他的交响音乐所取得的成就都是他在其他领域的音乐创作所无法比拟的。

表 1：瞿维交响音乐创作年表

序号	作品名称	创作时间	体裁	备注
1	《秧歌场景》	1956年	管弦乐组曲	留苏期间创作，弦乐四重奏后在1990年被改编成弦乐合奏
2	《人民英雄纪念碑》	1959年	交响诗	构思于留苏，回国后创作
3	《白毛女》	1961年	交响幻想序曲	
4	《光辉的节日》	1963年	交响组曲	
5	芭蕾舞剧《白毛女》	1964年	交响配乐	与严金萱、陈本洪、张鸿翔、陈燮阳等人共同完成

²⁰ 李吉提. 踏雪寻梅第一程——作曲家瞿维创作析谈[J]. 音乐研究, 1994年第4期, 第20页。

²¹ 李吉提. 踏雪寻梅第一程——作曲家瞿维创作析谈[J]. 音乐研究, 1994年第4期, 第16页。

6	《白毛女》	1974 年	交响组曲	
7	《红娘子》	1982 年	交响诗	与王久芳合作，根据古典舞蹈《剑舞》 音乐改编
8	《五指山随想曲》	1988 年	管弦乐	

从以上简要梳理中可以看出，瞿维正是由于在歌剧和交响乐创作领域的辛勤、刻苦的探索和取得的突出成就，奠定了其在中国当代音乐创作领域不可磨灭的重要地位。

第四节 钢琴音乐创作

在本课题的主要研究对象——钢琴音乐创作领域，瞿维也取得了令人瞩目的成就。早在 1941 年，他就在电影《塞上风云》采风记录中选取了两首蒙古民歌作为音乐主题，创作了第一首音乐作品——钢琴曲《蒙古夜曲》。在此后瞿维的音乐生涯中，他又创作有 7 首钢琴作品，其中除钢琴与乐队《音诗》之外，其余均为独奏作品，并收录在 1991 年人民音乐出版社编选出版的《瞿维钢琴作品集》中，按创作年代前后依次为：《蒙古夜曲》、《花鼓》、《序曲第一号》、《序曲第二号》、《主题及变奏曲》、《洪湖赤卫队幻想曲》以及《荷花舞》。

表 2：瞿维钢琴作品年表

作品名称	创作时间
《蒙古夜曲》	1941 年
《花鼓》	1946 年
《序曲第一号》	1955 年
《序曲第二号》	1955 年
《主题及变奏曲》	1956 年
《洪湖赤卫队幻想曲》	1963 年
《荷花舞》	1978 年
《钢琴与乐队——音诗》	1983 年

由于钢琴与乐队作品《音诗》未公开发表，因此本文的研究对象主要针对于传播范围较广、已收录成集的七首独奏钢琴作品上。从笔者目前的分析来看，瞿维的七首钢琴独奏作品按照创作方式的不同分为改编作品与原创作品两大类。

一、改编作品

对民族民间曲调及现成音乐作品的移植改编是瞿维钢琴创作的主要方式，这其中包括《蒙古夜曲》、《花鼓》、《序曲第一号》和《洪湖赤卫队幻想曲》四首作品。

《蒙古夜曲》是瞿维于 1941 年，即到达延安后的第二年创作的一首钢琴小品，这首优美精致、情感细腻的钢琴作品既是瞿维的钢琴处女作，同时也是其全部音乐创作的开始。对于主题音调的来源，瞿维曾

做过这样的陈述：“我从他（代指好友盛加伦²²）所记录的一些蒙古民歌中选择出其中的两首作为音乐主题，完成了我的第一首钢琴曲《蒙古夜曲》”²³。虽然是对民歌的改编创作，但在音乐体裁与调性结构方面，作曲家明显借鉴了西方夜曲的创作手法，单纯的单三部曲式配以自由多变的调式与和声语言，整首作品呈现出了广袤草原在夜色笼罩下、安宁静谧的柔和氛围。这种典雅浪漫、具有幻想气息的风格特征在瞿维的钢琴作品中并不多见，这与其早年上海求学阶段深受以肖邦为代表的西欧浪漫主义音乐风格的影响不无关系，在刚入鲁艺学习工作的初期，瞿维还未完全受到无产阶级文艺观念的改造，“学院派”的创作手法在瞿维的这首钢琴作品中还留有较为明显的痕迹。

瞿维于 1946 年创作的《花鼓》是其最为人熟知、受到评价最多的音乐作品之一。在写作这首作品之前，瞿维已开始不断受到毛泽东延安讲话和“新秧歌运动”的启发和影响，逐渐成熟起来的深入民间、为工农兵服务的文艺观念使其在音乐风格较之此前的《蒙古夜曲》产生了不小的变化。在技法方面，钢琴曲对《凤阳花鼓》及《茉莉花》两段民歌主题音调的发展手法融合了中国传统音乐的叠奏手法和西方复调技术；在再现单三部曲式的框架下，多重结构原则交叉混合的结构思维非常明显；对和声、调式调性及织体等创作技法的运用，无不体现了西方传统作曲技法与中国民族民间音乐创作手段的结合。最终呈现出的作品具有“优美欢快的民间旋律，简洁的和声，单纯的钢琴织体，并且富于时代精神，这种写法，为后来表现新时代风貌的钢琴曲的创作，树立了风格上的典范”²⁴。

《序曲第一号》创作于 1955 年间，是瞿维于苏联留学期间完成的两首钢琴序曲之一。在建国初期派往苏联留学的一大批音乐家，几乎都曾经尝试创作过这种短小体裁的钢琴作品。在由易到难不断循序渐进地学习过程中，瞿维通过大量小型作品的锻炼与探索，奠定了其日后创作大型音乐作品应当具备的技术手法和艺术修养。在这首作品中，瞿维尝试将中国传统古曲《阳关三叠》的旋律音调同西方传统作曲技法相融合，淡雅古朴的曲调在凝练简洁的和声衬托下愈发富于中国传统艺术“留白”的意蕴。由瞿维自己创作的热烈激动的第二主题与古琴曲的旋律形成了鲜明的性格对比，显示出他对西方传统三部曲式结构原则的吸收与借鉴。整首作品在具有内在严密的结构逻辑性的同时又不失传统音乐清微悠远的审美趣味，是瞿维在建国十七年间创作的优秀作品之一。

《洪湖赤卫队幻想曲》是瞿维在 1963 年根据张敬安、欧阳谦叔创作同名歌剧改编的钢琴作品。作曲家在构思安排引子、首部及中部主题时，集中采用了原歌剧中的《序曲》、《赤卫队歌》以及《洪湖水，浪打浪》三段旋律作为的主题曲调素材。瞿维还将原歌剧交响性思维浓缩到了钢琴作品中，歌剧序曲中的以四、五度音程上下跳进为特征的“号角”音调作为整首作品的灵魂贯穿始终，在内容表现上有效地加强故事情节的曲折性。乐曲各个主题清晰完整、个性鲜明，音乐在流动间渗透出了浓郁的民间音乐风格，体现了瞿维对中西音乐发展手法以及乐曲改编创作方式的娴熟运用。

二、独创作品

对于独创作品，吴祖强在《曲式与作品分析》一书中有着这样的定义：“独创曲是指作曲家以自己的独立构思创作的作品，根据作曲家偏好的创作习惯，具有作曲家的个人风格”²⁵。在瞿维的钢琴创作中，其独立构思创作完成的作品依然都建立在民族民间曲调因素的基础之上，追求浓郁的“中国风格”始终是他全部音乐创作的目标之一。在七首钢琴独奏作品中，《序曲第二号》、《主题及变奏曲》与《荷花舞》三首属于这一类型的创作。

《序曲第二号》完成于 1955 年，是瞿维留苏期间写成的另一首前奏曲。与《序曲第一号》不同的是，这首作品在风格上体现出了一种极为诙谐活泼的情调。全曲依旧采用单三部曲式结构，由五度音程跳进构

²² 盛加伦（1911-1957），作曲家，广东中山人，生于汉口。早年就读于汉口文华大学。1932 年至上海参加左翼歌咏活动，1937 年为著名电影《夜半歌声》配唱主题曲，1938 年任中国电影制片厂作曲，为电影《保卫我们的土地》、《塞上风云》等谱写主题歌。曾经与光未然合作《抗日游击队歌》，后为舞台剧《为自由和平而战》、《民族万岁》、《戏剧春秋》、《复活》等作曲。建国后担任中央音乐学院民族音乐研究所研究员，中国音乐协会第一届理事，1957 年因病早逝。

²³ 张伯藩. 作曲家瞿维和他的钢琴曲《花鼓》[A]. 童道锦, 孙明珠. 钢琴艺术研究(中) ——中国钢琴作品的分析与演奏[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2003 年版, 第 45 页。

²⁴ 卞萌. 中国钢琴文化之形成与发展[M]. 北京: 华乐出版社, 1996 年版, 第 29 页。

²⁵ 吴祖强. 曲式与作品分析[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2003 年版, 第 332-335 页。

成的第一主题动机在快速的节奏和密集的调式外音的伴随下，使声部进行变得很不稳定而富于推动力。相比之下，带有陕北民歌风味的第二主题乐思陈述则相对更加完整，以柱式和弦加厚处理的旋律与带休止的快速五连音伴奏一同将深沉激荡而略带忧伤的曲调氛围发挥得淋漓尽致。整首作品气质高雅而不失情趣，简洁精练的音乐发展手段体现出了瞿维在驾驭小型作品时收放自如的创作能力。

《主题及变奏曲》写于 1956 年间，是瞿维钢琴独奏作品中篇幅最长的一首，由主题、尾声及九个变奏组成。主题以具有西北地域特征的苦音音阶作为曲调基础，旋律优美哀婉而又苍劲古朴，四句体非方整性的乐段结构在之后的若干次变奏中得到了不同程度的扩充或缩减。在变奏手法的运用上，作曲家结合着作品有机发展的进程，由严格变奏逐渐向自由变奏过渡，并且在最后三次变奏中再次显露出主题的原貌，整体上体现出前后呼应的三部曲式结构原则。除此之外，这首作品无论是在主题发展、调式调性以及结构织体等方面均集中反映了瞿维在苏联学习探索阶段积累的各种创作手法，用西方传统创作技法表现纯正民族音乐风格和重视音乐受众听赏水平的创作原则也已演化为成熟的创作观念，并通过这首作品全面完整地表现出来。

《荷花舞》是瞿维的最后一首钢琴独奏作品，创作于 1980 年，在次年上海举办的全国钢琴比赛中，这首作品被指定为参赛曲目之一。该作品由作曲家根据其本人在 1957 年创作的交响组曲《秧歌场景》中的《莲花灯》改编而成，主题吸收了陇东民歌的音调特征，旋律优美舒畅而富于地域特色。在采用传统单三部曲式结构的基础上，呈示段与中段的旋律骨干音保持了内在的一致，因此带有明显中国传统结构思维中的“渐变”手法特征，音乐的层层递进和情绪的不断深化塑造出了莲花美而不媚、秀丽端庄的艺术形象。从总体来说，这首作品的创作手法与艺术风格与瞿维文革之前的钢琴创作并无二样，虽然在改革开放之后越来越多的作曲家都表现了对现代作曲技法的强烈追求和对历史的深刻反思，但瞿维依然选择了坚守在较为传统的创作阵营之中，践行着他对“群众化”和“民族化”音乐风格的不懈追求。

三、瞿维钢琴作品在其音乐创作中的地位

在瞿维步入音乐殿堂之初，曾梦想成为一名钢琴演奏家，在回顾青年时期的学习生活时瞿维曾经说到：

我是在 1933 年到上海考入的新华艺术专科学校。那时候，上海已经聚居不少的中、外籍钢琴教师，有的还是名家；钢琴教学已经被推向社会。我选择的主课是钢琴。我的第一位钢琴老师钟慕贞，她是美国教会在上海开办的中西女子学堂的钢琴教师。之后，我又跟随来自圣彼得堡音乐院的拉脱维亚裔音乐家吕维铎夫人学琴。我当年的抱负是想成为一个钢琴家，而不是作曲家。²⁶

虽然现实使刚刚从学校毕业、初出茅庐的瞿维因战事无法实现成为钢琴家的梦想，但肖邦等人的钢琴音乐创作给予其美好的艺术感受却无法使之忘怀。因此 1941 年，瞿维以一首钢琴小品《蒙古夜曲》正式踏入音乐创作领域，成为其全部音乐创作的起点。1946 年在哈尔滨创作的《花鼓》，是其最为人所熟知的早期钢琴代表作。1958 年，刘诗昆将这首作品带到了第一届莫斯科柴科夫斯基国际钢琴比赛的舞台上，其后又在日本被灌制成唱片并享誉海外。此后，他在前苏联留学期间创作了钢琴曲《序曲第一号》、《序曲第二号》、《主题及变奏曲》，回国后在顾圣婴的邀请下创作了《洪湖赤卫队幻想曲》。改革开放之后，瞿维又继续完成了钢琴曲《莲花舞》、《钢琴与乐队——音诗》等作品。由此可见，虽然钢琴音乐创作在瞿维的艺术生涯中无法与歌剧、交响乐创作相比，但依然是不容回避的重要领域，并且他的钢琴音乐创作在旋律（曲调）、调式调性、和声以及织体等方面均体现出了鲜明的音乐语言特色。因此接下来，笔者将从“旋律形态与调性布局”、“和声与织体形态”以及“曲式结构”三个方面入手，对瞿维 7 首钢琴独奏作品进行详尽分析。

²⁶ 张伯藩. 作曲家瞿维和他的钢琴曲《花鼓》[A]. 童道锦, 孙明珠. 钢琴艺术研究(中) ——中国钢琴作品的分析与演奏[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2003 年版, 第 44 页。

第二章 旋律形态与调性布局

作为一位致力于探索钢琴音乐民族化风格的作曲家，瞿维首先就在旋律的创作中大量借鉴运用了民族调式和民间音乐素材。他钢琴作品的旋律音调既有对民间歌舞曲调的移植和改编，也有植根于传统音乐土壤独立完成的旋律，体现出他在创作过程始终与民族民间音乐保持着密切的联系。

第一节 旋律形态

我国著名音乐教育家、中央音乐学院作曲理论教授杨儒怀先生在其《音乐的分析与创作》一书中，对旋律有这样的界定：

旋律在其完满表达思想情感的形态中，是音乐整体表现手段的实体，它本身就是许多音乐基本表现手段的有机结合……旋律是音乐表现的重要基础之一。²⁷

而作为主题音调的旋律，则更为重要地承担和决定了整首作品音乐发展的主要内容。基于上述原因，对旋律特别是主题音调中多种音乐表现手段的剖析和把握就显得至关重要，可以说它是深入音乐作品、走入作曲家内心世界的“秘密钥匙”。在本节中，笔者将从作品主题音调引用民族民间音乐素材的程度深浅入手，对乐曲的旋律进行详细分析。

一、以旧有民族民间曲调为基础的旋律改编

在瞿维七首独奏钢琴作品中，《蒙古夜曲》、《花鼓》、《序曲第一号》和《洪湖赤卫队幻想曲》这四首作品均是直接引用民族民间音乐曲调并加改编的乐曲。

《蒙古夜曲》的主题取材于两首蒙古族民歌，是瞿维早年在延安创作的一首小型钢琴曲，这也是瞿维踏入音乐创作领域的处女作。

谱例 2-1 《蒙古夜曲》第一主题



谱例 2-2 《蒙古夜曲》第二主题

²⁷ 杨儒怀. 音乐的分析与创作(上册)[M], 北京: 人民音乐出版社, 2003年版, 第4页。

29 *mp* *m. s.*
 33 *mf* *m. s.*
 37 *m. s.*
 41 *cresc.* *dim.* *rit.*

该作品一开始就以快速密集的双手八度同步快速三连音流动音型铺满整个段落，仿佛夜晚草原上连绵起伏的风声。而第一主题音调就隐伏在三连音的最上部音之中，旋律围绕着羽调式的主音上下做波浪型的起伏，勾勒出了宽广辽阔的草原景象。这段主题音调在移调重复一遍之后，通过连续半音下行直接不间断地转入中段第二主题。第二主题富于抒情歌唱的旋律来自蒙古族族长调歌谣，作曲家较为完整地保留了民歌的原貌，婉转悠长的曲调伴随着波浪型的跌宕起伏，仿佛是无垠草原和连绵山脉的缩影。这段主题音调采用“起、承、转、合”四句体结构，方整平衡，在背景伴奏上沿用了第一段如风般的三连音音型，给人以强烈的画面感，仿佛是在絮语般的夜风中歌唱着心中对草原的无尽热爱。

《花鼓》作为瞿维最为人们所熟知的钢琴曲，选用了安徽民歌《凤阳花鼓》和江苏民歌《茉莉花》作为乐曲两个主题的音乐素材，并加以变化，次第展开。这首作品在瞿维的早期创作中占有极其重要的分量，它不仅通过主题音调的加工改编呈现出我国传统民间歌舞音乐的精神内涵，同时也在借鉴西方和声、复调、曲式等作曲技法以及吸收前人创作经验的基础上有所突破，极大地丰富了传统旋律的表现力。

谱例 2-3 安徽民歌《凤阳花鼓》

凤 阳 花 鼓

中速 稍快 凤阳县

左手锣，右手鼓，手拿着锣鼓来唱歌。
别的歌儿我也不会唱，单单唱个凤阳歌。
凤阳歌呀（噫哟哎哟呀，得儿铃铛飘一飘，
得儿铃铛飘一飘，得儿飘得儿飘得飘得飘又得飘，
飘飘又一飘。

谱例 2-4 《花鼓》第一主题

15 *mf* Ped. * Ped. *

23 *m. d.* Ped. * Ped. Ped. Ped. Ped. * Ped. * Ped. Ped. Ped. * Ped. *

31 Ped. * Ped. *

谱例 2-3 是《凤阳花鼓》的原曲调。“凤阳花鼓”原名“花鼓小锣”，是流行于安徽凤阳地区的一种以

歌为主、舞为辅的民歌演唱形式，其音乐多吸收当地秧歌和民间小调，节奏鲜明，舞姿轻盈。《凤阳花鼓》全曲整体为带补充的四句体乐段结构，此外另有五小节模拟锣鼓点节奏的衬段。音乐主体部分围绕在宫音和徵音做上下迂回环绕式发展，每一句都形成细小的波浪型旋律，第三句中的七度大跳和补充终止里的四度上跳为平直朴实、富于乡土气息的旋律带来一定的曲折婉转；衬段以小节律动单位，由急促欢快的五度跳跃构成，同歌唱性主题旋律形成鲜明的对比。谱例 2-4 是《花鼓》的第一主题音调，作曲家基本保留了原曲的样貌，但与原曲调相比，第一乐句的开始部分在旋律进行方向和节奏型上有所改动，增加了曲调的动力感；衬段部分则又重复一次，使曲式结构更加趋于平衡，似乎是在向换头合尾的对比型双句体乐段扩展。

谱例 2-5 江苏民歌《茉莉花》

茉莉花
佚名唱 何仿整理词、记谱

六合县

中速 稍快

好 一 朵 茉 莉 花 好 一 朵 茉 莉 花

满 园 花 开 香 也 香 不 过 它

我 有 心 采 一 朵 戴 又 怕

看 花 的 人 儿 骂

我 有 心 采 一 朵 戴 又 怕 来 年

不 发 芽

谱例 2-6 《花鼓》第二主题



谱例 2-5 和谱例 2-6 是江苏民歌《茉莉花》和《花鼓》第二主题。通过对比，我们可以发现《花鼓》第二主题音调对原曲调的改动相对较大，在保留旋律骨干音调基础上，处理过后的旋律更加细碎流动、清新舒展，正如作曲家自述的那样，“表现了女演员的独舞”²⁸，而乐段结尾向调式主音^bB 徵音的旋律走句，则较清晰地呈现出了与原曲调的“同源关系”。而在李吉提的分析文章中，她更加深入地认识到“从第一主题与第二主题的内在联系看，二者实际是变奏关系”²⁹。通过上述分析，我们可以看出作曲家曲调创作过程中，并不满足于原封不动的挪用，而是借助多样化的音乐表现手法，力图使旧有的民间曲调焕发出新的生机。

《序曲第一号》的主题旋律是作曲家引用古琴曲《阳关三叠》主歌部分音乐加以改编创作的。原曲为三段叠奏式结构，由王维诗《送元二使安西》及其后字数不等的附加词谱写而成。其中三段的主歌段落基本相同，都是与诗词完全一致的“起、承、转、合”四句体结构，商调式，外加引子和尾声³⁰。旋律主要以商音为中心作环绕式发展，起伏舒徐、低沉内敛，表现与友人惜别时依依不舍的寂寥之情。作曲家在保留原曲的基本曲调和句法结构的同时，对节奏和旋律线条作了更加自由地处理。其中第一句和第四局的收束与原调相比显得更加延展宽阔，特别是第四句直接被简化为由“角”、“商”两音构成，大胆凝练地突出调式主音，缓慢顿挫的下行级进更加强了忧思哀叹的语调。此外，在第二、三句的开头，作曲家运用向上两个八度的大跳使旋律变得跌宕起伏并获得向前发展的推动力，这种前后的反差对比与原曲旋律线持续和缓的形态相比，更加符合现代人的审美取向。见谱例 2-7 与谱例 2-8：

谱例 2-7 古琴谱《阳关三叠》主歌部分³¹

²⁸ 瞿维. 钢琴曲《花鼓》产生的经过[A]. 童道锦, 孙明珠. 钢琴艺术研究(中)——中国钢琴作品的分析与演奏[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2003 年版, 第 43 页。

²⁹ 李吉提. 踏雪寻梅第一程——作曲家瞿维创作析谈[J]. 音乐研究, 1994 年第 4 期, 第 18 页。

³⁰ 李吉提. 古琴曲<阳关三叠>的曲式结构特点[J]. 中国音乐学, 1995 年第 2 期, 第 102 页。

³¹ 此处古琴谱采用管平湖先生演奏、王迪记谱的版本, 详见人民音乐出版社 1982 年出版的《古琴曲集》, 第 93 页。

阳 关 三 叠

定弦：

(1) $\text{♩} = 40 \rightarrow$

琴学入门 管平湖演奏 记谱

荀 四 五 六 七 八 九 十 十一 十二 十三 十四 十五 十六 十七 十八 十九 二十

清 和 節 当 春； 渭 城 朝 雨 泥 輕 塵， 客 舍 青 青

送 荀 上 荀 送 四 荀 荀 三 荀 荀 荀 五 七 六 荀 七 荀

柳 色 新， 勸 君 更 尽 一 盃 酒， 西 出 阳 关 无 故 人。

送 五 四 荀 送 荀

霜 夜 與 霜 晨 遶 行 遶 行 長 途 越 度 关 津，

谱例 2-8 《序曲第一号》主题

钢琴曲《洪湖赤卫队幻想曲》是由张敬安和欧阳谦叔创作的同名歌剧改编而成，瞿维选择了其中传唱度最广的两首歌曲——韩英和秋菊的独唱、二重唱《洪湖水，浪打浪》以及《赤卫队之歌》作为两个主题的音调素材，但由于钢琴改编曲的旋律几乎未作改而动直接移植运用，故笔者就不在此对旋律形态作更多细致的分析。

二、带有民族民间音调因素的旋律创作

与上述对现成音调进行改编再创作的作品不同，这一类型的钢琴曲要求作曲家首先能够对我国民族、民间音乐特性因素进行吸收、消化与提炼，并在此基础上独立构思完成。这些作品虽然没有直接引用旧有民间曲调的旋律片段，但在音乐样貌上与原始音乐素材还保留着极为密切的联系，反映出的依旧是我国民族民间音乐文化的精神内涵。在瞿维的钢琴作品中，这类作品主要以《序曲第二号》、《主题及变奏曲》以

及《荷花舞》为代表。

《序曲第二号》是瞿维在苏联留学期间创作的两首序曲之一，与前一首古朴典雅的气质相比，这首作品充溢着与之相反的、活泼风趣的情调，反映出作曲家在构思创作同一体裁、不同风格音乐作品的的能力。

谱例 2-9 《序曲第二号》 呈示段主题

从谱例 2-9 可以看出，这首作品主题音调的陈述方式是将旋律与音型化的织体伴奏融为了一体，旋律下方快速稠密的调式音阶跑动与分解和弦琶音共同形成波浪式的旋律化律动音型，营造出流水一般连绵不绝的意境。乐曲从极高的小字四组商音开始，以空五度和弦形式作连续四、五度下行大跳，半终止在徵音（属音）之上；此后旋律上移大二度模进下行，最终收束于宫音（主音），整段旋律如同水流从高山坠落，经由激荡曲折、险象环生的路径后逐渐归于平静。

谱例 2-10 《序曲第二号》 中段主题

《序曲第二号》的中段主题选用了高亢舒展的陕北民歌作为音调素材，其典型特征是以纯四度加大二度为架构或以两个纯四度的叠置。这段旋律为平行双句体结构，全部以条带式的柱式和弦形态呈现，第一乐句从主音商开始，在经历了平稳的调式音阶级进上行后，通过第一次四度上跳至主音，稍作迂回后，便通过连续两次四度下跳落回至主音；之后旋律向属调平移，严格模进一次后最终在新调的商音上结束。此处粗犷辽阔并略带厚重哀伤的曲风，与首、尾段主题的诙谐酣畅构成较为鲜明的对比，大大拓宽了整首作品的音乐表现力。

如果说《序曲第二号》中对陕北民歌特征音调的借用还只是停留在短小片段性的阶段的话，那么《主题及变奏曲》的主题音调则呈现出了完整的结构与严谨的构思，作曲家在此对陕北风格音乐语言特色以及传统音乐发展手法娴熟自如地运用，使得这首作品的主题浑然天成，与集体创作、历经岁月雕琢的原生民歌形态并无明显不同。

谱例 2-11 《主题及变奏曲》主题

这段主题音调围绕着商、徵两个骨干音展开乐思，整段曲调主要建立在徵调式的“sol la do re”四音列上，由于旋律中还在强拍上出现了清角音，因此表现出浓郁西北地域特征的苦音色彩唱腔。全曲为“起、承、转、合”四句体句法结构，调式音列的下行级进以及商、徵音之间的四度大跳构成了主题起始的陈述方式，此后作曲家运用承递的发展手法进一步对纯四度音程进行强调，乐思在跳进之后持续迂回曲折下行并经过清角绕回至徵音，尽现苍凉、哀伤的情绪。在乐曲的转折阶段，旋律从高八度徵音开始，以两次四度下跳加大二度级进下行回落至徵音，乐思在一个八度内波澜起伏的运动使仅仅两小节的对比乐句形成强有力的发展，最后通过对“起”、“承”的综合再现收归于徵音上。这段旋律优美哀婉而又苍劲古朴，充分展现了陕北地区音调的特点，作曲家巧妙运用了苦音音阶的色彩效果，更为贴切地表达出了陕北民歌背后悲壮凄苦的情感主题。

《荷花舞》是瞿维根据其创作的管弦乐组曲《秧歌场景》之中的一首改编而成，原名为《莲花灯》。“莲花灯”又名“云朵子”、“地云子”，是为流行于甘肃庆阳一带的民间舞蹈形式，上个世纪四十年代由民间艺人改编并配以各种陇东民歌小调后在陕甘宁边区得到了广泛传播，这首《荷花舞》的主题因此也吸收陇东民歌的一些典型音调，旋律优雅舒畅，具有强烈的地域特色。

谱例 2-12 《荷花舞》主题



这段主题采用了短小精悍的双句体结构，以加清角的徵调式六声音阶作为调式基础，旋律在围绕调式主音作上、下四度跳进为主要架构的同时多以下行级进作为连接，刚柔相济的起伏波动，展现出了黄土高原特殊的地理环境和人文风貌。除此之外，这两个乐句均由高音开启，低音收束，整体又是由调式主音向低八度方向的下行运动，凸显了陇东一带民歌独特的旋法特征，结合着点缀其中的特征音清角，一种摇曳婀娜、哀婉柔媚的女性形象立即呼之欲出。

第二节 同宫及同主系统调式转换

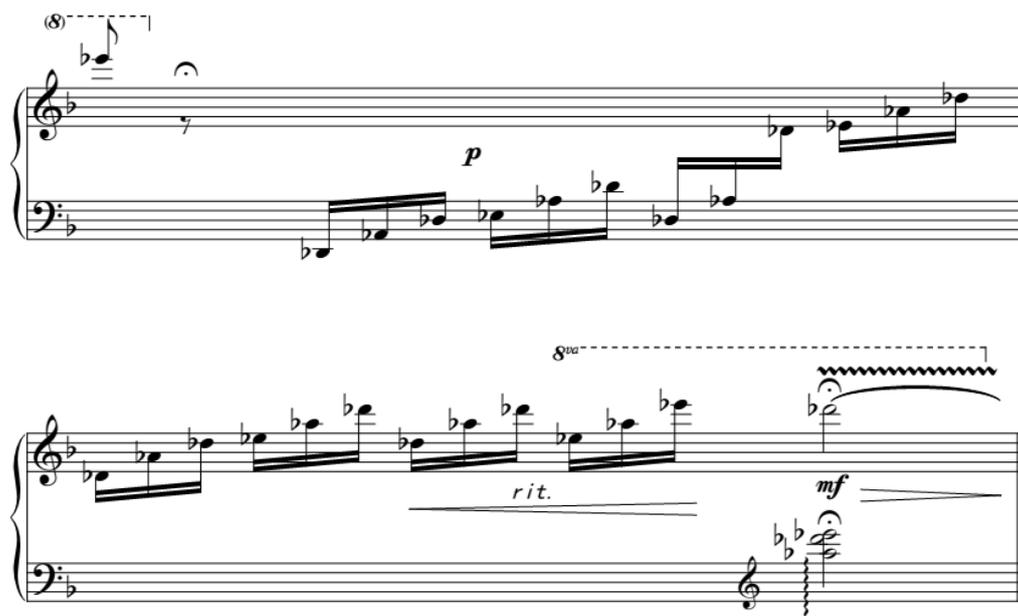
瞿维的钢琴创作绝大多数是以中国传统或民间事象入题、以民间音调作为旋律素材，因此他对调式调性的安排必然要将传统五声性调式及其发展手法作为其构思布局的底色，这其中即包括传统乐学理论中的“转调”，即相对简单的同宫系统调式交替，还包括较为复杂的“旋宫”，即不同宫系统的调式转换。然而作为一位接受过正规学校音乐教育并拥有留苏背景的作曲家，瞿维也自然表现出了对各类西方传统调式调性手法的娴熟运用，甚至还有复合调式与调性叠置等手法的探索。

一、同宫系统内的调式转换

建立在同一宫音基础上，分别以宫、徵、商、羽、角为主音的五声性调式，拥有着共同的五声或七声音列，这种亲密的关系导致它们之间的调式交替是相当自如的。在我国民间音乐中，为了获得更多的旋律色彩性变化，在同宫系统内改变调式主音、形成调式交替的实例比比皆是，这与西方传统调式功能理论中的平行大、小调交替有着异曲同工之妙，但由于同宫系统内最多可以形成五个调式主音，因此这种调式交替手法较之西方则拥有更多的可能性。

在同宫系统调内，有一些调式之间具有较强的支持力，他们互为四、五度关系，调式色彩也较相近，因此需要借助乐句或乐汇上的划分来确立调式交替的形成，在瞿维的钢琴作品中，这一类同宫调式交替的手法出现的频率较高，并多出现在乐段之间的衔接部分或整首作品的结尾处。

谱例 2-13 《荷花舞》（第 56 小节）



谱例 2-13《荷花舞》中段华彩部分最后，此前瞿维将三次快速炫技性的十六分音符上行音阶（兼有半音）和琶音跑动的结尾分别停留在 bA 商、 bE 羽上，并最终落于 bD 徵音，通过同宫系统同音列不同调式的转变，乐思不断向前发展，曲调色彩由暗转明，并最终为进入后面再现部分的 bG 宫调式作了属阶段的准备。

二、同主音五声性调式的转换

同宫音系统不同调式间的交替转换虽然能够带来不同调式色彩的对比变化，但由于它们依然紧紧围绕在共同的宫音周围，因此具有一种天然的凝聚力，“五个调式的关系非常亲密而共存于一个系统之中”³²。一旦宫音发生改变，不管主音和调式是否改变，情况都显得复杂许多，也就更加适合表现复杂的音乐形象和深刻的音乐内涵。通过前人大量的研究可以发现，中西音乐在结构布局方面都有注重调性统一观念，例如传统功能和声理论中的同主音大、小调交替的手法就十分常见，而同主音五声性调式的转换则在传统“旋宫转调”的调布局手法中运用得很多。在瞿维的钢琴创作中，这种同主音调式交替的用法即出现在了乐段内部，也表现在其对较大型曲式结构的整体调关系布局中，音乐因此获得了更加具有张力的发展。

谱例 2-14 《洪湖赤卫队幻想曲》（第 150 小节）

³² 樊祖荫. 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 年版, 第 65 页。

上一谱例来自《洪湖赤卫队幻想曲》首部的尾声，整段材料都通过“ $\flat E$ ”这一中心音来贯穿和收束，由于这段旋律素材分别来自首部主题和引子，因此它们在调式调性上也对上述材料分别作了呼应。尾声的第一部分（150小节）延续了首部主题的 $\flat E$ 徵调式，而第二部分（158小节）虽然采用了引子的商调式，但为了调性能够在首部结束时达到统一的效果，因此瞿维将引子的主音由 $\flat B$ 平移至 $\flat E$ ，形成了 $\flat E$ 徵调式与 $\flat E$ 商调式的同主音不同调式间的交替，音乐无论在音调还是在调式调性上均得到完满的终止，同时两者在调式色彩上的对比配合着逐渐淡出的音响，也铺陈出了更加延展开阔的效果。

在《荷花舞》的第一华彩句中，旋律以分解和弦的形式作五声音阶迂回下行，作曲家在这里借鉴了传统弹拨乐器的演奏手法使音乐呈现出了流动连贯的质感，宛如阳关照耀下湖面上闪耀着的粼粼波光。这段旋律一开始就稳定在 E 徵调式上，随着 $\sharp G$ 音和 A 音的先后出现，旋律转移到在 E 宫调式上并作短暂停留后又回归 E 徵调式收束，虽然这一离调的过程速度很快，但不同调式呈现出的对置效果为音乐营造出了一丝朦胧柔和的情调。见谱例 2-15：

谱例 2-15 《荷花舞》（第 31 小节）

:



第三节 调性转换的运用

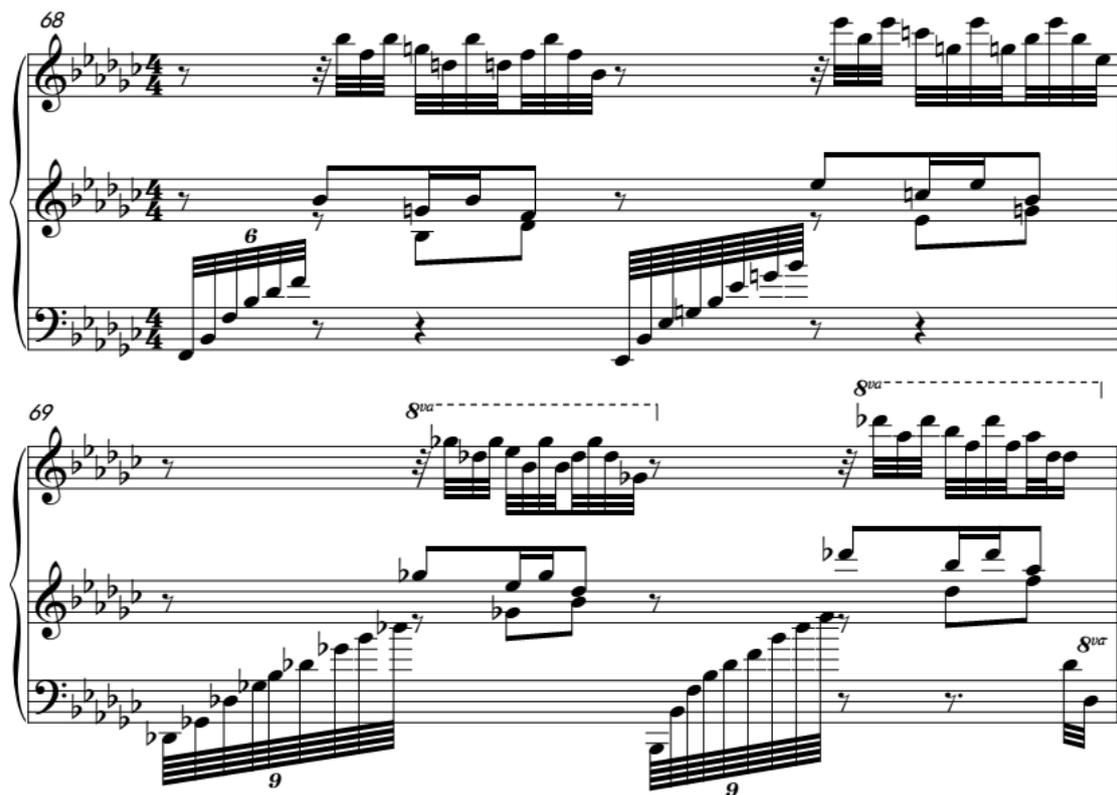
上述同主音五声性调式的交替手法由于保持了调式中心音的不变，因此统一程度相对较高，然而随着调式中心音即调性的改变，音乐整体的乐音运动就变得更加动荡起伏，在听觉上呈现出色彩斑斓的音响效果。

一、异宫系统内的调性转移

在西方传统作曲技法理论中，调性关系可归纳为功能性和色彩性两大类，通常来说，相隔四五度的调性布局侧重于功能性，而以二、三度为主的调性发展及布局则强调色彩性的表现。在我国传统音乐中，通过“清角为宫”、“以变宫为徵”实现四、五度近关系转调的实例不胜枚举，而非四、五度宫调系统之间的移动则比较少见。在瞿维的钢琴创作中，除却对功能性调性关系布局的频繁使用外，不乏大量对色彩性调性发展和调性布局因素的融合。

如下例《荷花舞》再现段与尾声之间的连接，作曲家采用模进的手法将来自呈示段的短小片段在此作了四次离调发展，落音均在徵音上，调式主音的运动路线为： $F - \flat B - \flat D - \flat A$ ，分别向上构成四度、三度、五度的调性关系，这样兼具功能性与色彩性的调发展手法使连接部分相同的动机素材充满动力和新鲜感。见谱例 2-16：

谱例 2-16 《荷花舞》（第 68—69 小节）



瞿维在使用类似非同宫系统间的转调交替时，常常采取保持调式不变的手法，即音列的组合方式和音程关系不发生改变，这样能够更加突出调性布局以及其他音乐表现因素（如音区、速度、力度、音色等）在表现曲调色彩及情绪明暗的变化时的重要作用。

《序曲第二号》的中段（详见谱例 2-10）是一段深沉厚重的陕北风味曲调，由两个平行乐句及一小段连接组成。旋律在第一次完整呈现于 $\flat B$ 商调式之后，连续两次向属方向的 F 商和 C 商调式发展，乐思陈述稳健而扎实。在其后的连接中，这段曲调开头的五个音通过改变局部节拍单位内的密度再次被强调出来，由于速度加快和结构分裂，情绪在这里变得愈发浓烈激动，调性也由平稳的五度关系布局向大二度方向的 $\flat B$ 商调式及纯四度方向的 $\flat E$ 商调式作色彩性的推进。与此同时，伴随着调性改变还有音区的由低走高以及力度从 *pp* 逐渐上升至 *ff*，旋律在此时达到了表现力和紧张度的最高点，即全曲高潮的到来。我们可以看出，整个段落的发展逻辑相当统一和明确，体现出了作曲家严谨清晰的构思。

在构思段落之间的调式调性布局方面，对于一些极远关系的调对置效果，瞿维也作了大胆地尝试。以《蒙古夜曲》为例，虽然这是作曲家的第一首钢琴作品，创作年代较远，但段落之间的调式调性关系却显得相当自由。各段落之间的调式调性如下：

图示 2-1

A	A1	B	B1	A	A2	coda
A 羽	$\sharp C$ 羽	E 宫	E 宫	A 羽	$\flat B$ 羽	E 宫

从图示可以看出，整体的调式以羽—宫交替对比为主，色彩在明暗之间来回穿梭、刚柔相济，带有西方大、小调式交替的意味。虽然呈示段与再现段各重复一次，但它们的调性却不尽相同。呈示段中的 A 羽和 $\sharp C$ 羽调式之间是极远的大三度关系，瞿维通过一次半音进行使他们之间衔接显得较为流畅自然；而再

现段由 A 羽向^bB 羽发展，则大胆使用了半音关系的调性转换，这种强烈的调性对置带来了极为新颖的听觉效果，宁静平和的主题音调在不断的转调过程中营造出了一种多变而神秘的意境。

二、复合调式及调性叠置的运用

为了强调旋律与和声之间的层次感，丰富整首作品的音响色彩，瞿维除了对横向调式调性发展布局方面进行了精心构思，还试图在某些片段或局部运用同宫系统不同调式的纵向结合以及非同宫系统的调性叠置的方法，在一个统一的音乐结构中营造出适度的矛盾对立，加强各声部间的对比度，进而塑造出更加深刻立体的音乐形象。

例如在《主题及变奏曲》尾声一开始的引子部分，上声部的旋律由高到低分别对旋律动机中的“号角”主题作了三次强调，建立在 F 商调式上，而下方的和声却一直在^bB 徵调式的主和弦上持续，这时旋律的主音成为和声主和弦的五音，并同属于一个宫调系统（^bE 宫），因此这两种调式的融合度较高，稳定性多于对抗性，即保持了听觉上的和谐，又具备一定的动力感，为音乐下阶段的展开起到了很好的推动作用。这种技术手法同样出现在了《序曲第一号》再现段的结尾，在此就不一一赘述。见谱例 2-17：

谱例 2-17 《主题及变奏曲》（第 225 小节）

225 Allegretto

如果说同宫系统内的调式复合整体还比较和谐，那么在此基础进一步发展形成的调性叠置，则由于来自不同宫调系统的多层渗透，致使旋律的调性受到一定的削弱，适用于表现将更加复杂的音乐形象与冲突矛盾的内在情感。如下例 2-18 是《序曲第一号》的引子主题，是整首作品旋律与情感基调的高度凝练，素材来自于古琴曲《阳关三叠》。这段主题共分为上、中、下三层，上层的主旋律为^bB 商调式，在最后的终止式中，主音停在了^bE 徵和弦的五音上，形成^bB 商和^bE 徵的复合调式；中、下层由于^bD 和^bG 的反复出现，特别是开头 2、3、4 小节和第 8 小节出现了^bD 宫调式的宫一角大三度以及主和弦，因此又构成^bE 商调式的和声配置，整个段落呈现出^bB 商、^bE 徵及^bE 商调式的调式、调性双重复合。在这里，作曲家

运用异调配置的手法使调式调性呈现模糊游离的状态，结合着曲调旋法上迂回环绕，淋漓尽致地展现了与友人惜别时惆怅徘徊的难舍之情。

谱例 2-18 《序曲第一号》引子

The musical score is written for piano and consists of two systems. The first system begins with a bass clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Lento' and the dynamics are 'p'. The right hand plays a melodic line with a triplet of eighth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system continues the melodic and harmonic development, ending with a fermata over a final chord.

从上述分析我们可以看出，瞿维在对民间音乐音调素材的运用，既有保持原有曲调轮廓的改编之作，亦不乏对地域特征音调在提炼后加以突破发展的尝试。这种创作方式将民歌旋律与钢琴化的表现方式相融合，符合大众的听赏水平，在我国钢琴音乐创作的发展过程中长期占据着主流地位。而在调性布局方面，瞿维充分挖掘中西音乐在调式调性布局方面的契合之处，他通过运用同宫不同调式的华彩性走句、同主音调式的整体对峙、功能性与色彩性兼有的调性发展以及不同调式调性的平行叠置，较好地调和了钢琴表现民族风格音乐作品时的矛盾，赋予传统音乐更加丰满立体的表现力。

第三章 和声与织体形态分析

从我国多声音乐专业创作的历程来看，和声的民族风格一直是几代作曲家不懈追求与努力的目标之一。在最初的创作中，民族化的五声性曲调常常配以建立在西方大、小调基础上的传统功能性和声，造成了旋律与和声风格的不协调。随着对西方作曲技法和民族民间音乐学习研究的不断深入，如何使和声即发挥出丰富多彩的表现作用，又同五声性旋律及调式相适应，就成了创造新的民族音乐形式时亟待解决的重要问题之一。通过大量的实践创作，在和弦结构、和声进行、终止式等方面，一些重要的五声性调式和声手法被不断地发展总结出来，瞿维也就在这样的历史条件下，在对前人方法的学习借鉴中，不断实践着自己对民族化和声语言的探索。

第一节 五声性和弦结构

和弦作为和声材料的基本因素，同和声风格及作品风格的形成之间有着密切的关系。在广泛学习借鉴西方传统和声理论的过程中，为了使之与五声性调式风格相协调，就必须对以大、小调和声为基础的三度叠置和弦结构进行风格化的处理。与此同时，作曲家还会根据一定的音乐内容或色彩表现的需要，在作品的某些局部采用五声纵合性结构和弦以及非三度结构和弦，以此增加旋律的民族化韵味。

一、三度叠置和弦

由于三度叠置和弦是建立在大、小调七声音阶的基础之上，因此在使用的时候可能会与五声音调产生风格上的矛盾，因为不论在哪种类型的五声性七声调式中，除宫音和羽音上的三和弦全部由五声骨干音构成以外，其他音级和弦均包括至少一个“小三度间音”³³。因此为了提高旋律与和声之间的融合程度，在实际创作中常常会采用以下几种方式来调和上述矛盾。

1. 省略三音和弦

在五声性调式五个骨干音上的三和弦中，由于建立在商音和徵音上的三和弦均以“小三度间音”作为和弦三音，因此常常被省去，形成空五度和弦。

例如下例的《主题与变奏曲》尾声部分，右手在对主题旋律加花变奏的同时，左手以分解和弦的形式在下方衬托，和声以^bB 徵调式的主和弦与下属和弦交替为主。由于徵和弦的三音为偏音，因此被省略，形成了空五度和弦。此外，下属和弦（宫和弦）虽然用了完整的三度叠置，但在结构上也同样安排三音与根音、五音先后弹奏，使伴奏整体具有民间舞蹈性单纯质朴的效果。

谱例 3-1 主题及变奏曲（第 280—287 小节）

³³ 樊祖荫. 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 年版, 第 13 页。



在《序曲第一号》中，为了表现出主题音调深邃悠远的情致，作曲家在利用省略三音并加高八度的空五度和弦手法将旋律音加厚处理，使之具有空疏、飘逸的意境。

谱例 3-2 《序曲第一号》（第 24—25 小节）



将七和弦的三音省略，会使和弦的紧张度得到一定的缓解，在听觉上与五声性旋律更加和谐。在《主题及变奏曲》的变奏三中，主题音调通过节奏和速度的改变表现出极为活泼诙谐的风格。在下例第 3 至 8 小节中，左手连续在后半拍中加入省去三音的七和弦，这一方面能够加强和声同上方五声性主题音调的融合程度，同时清脆跳跃的演奏也使得活泼幽默的曲风得到更突出的表现。

谱例 3-3 《主题及变奏曲》（第 47—54 小节）



2. 替代音和弦

在三度结构和弦中，被省略的三音还可以被根音上方的大二度或纯四度音代替，这种和弦结构既可以缓解“小三度间音”所带来的紧张度、淡化和声的功能进行。另外，为了追求某些风格性的效果，和弦中的骨干音也可以被偏音甚至调式变音所取代，这种变化既可以突出和声的色彩，同时由可以适应五声调式和声的整体风格。

《序曲第二号》的中段主题（详见谱例 2-10）为 \flat B 商调式，上方声部被加厚为柱式和弦的形态，兼具了旋律与和声的功能。其中商和弦和徵和弦的三音均被根音上方的纯四度代替，五声性风格十分明显，同时调式属七和弦（羽和弦）也因三音被省去而使得和声功能进一步降低，整段旋律五声性色彩极为浓郁。

谱例 3-4 《荷花舞》（第 22—23 小节）



在上例中片断中，主题旋律移至左手声部陈述，右手则以持续连贯的分解和弦琶音作为背景的衬托。在第一小节的 E 徵调式主和弦中，三音由主音上方纯四度的宫音代替，使得原先伴奏中可能出现的大三度音程被具有五声性调式音阶特征的大二度所取代，这种变音不仅使音型化的伴奏声部像旋律一般流转动听，而且在整体音响效果上也让旋律与伴奏的结合更加融洽，符合民族性五声音阶的调式特征。

谱例 3-5 《主题及变奏曲》 变奏七 （第 159-161 小节）



上例为《主题及变奏曲》之变奏七的开始部分，在前两小节的引子中，下方的伴奏声部为建立在 F 宫调式主和弦上的分解琶音织体，当主三和弦完整出现过一次后，三音即被连续替换成了升二级的 \sharp G 音、二级的 G 音和四级的 \flat B 音，由此产生的小二度、大二度以及四五度音程之间的碰撞，使曲调还未真正出现即预示出了一种朦胧奇幻的风格音效。

3. 附加音和弦

“在某个和弦具有独立和声意义，不需要解决的和弦外音，叫做‘附加音’，它在和弦中主要起色彩润饰的作用”³⁴。在独立的三和弦中，常用的附加音主要有加六度、加二度和加七度三种形式，由于它们无论加在哪一种位置，都与和弦音构成二度音程的关系，因此还可以用以表现某种特殊的音响效果。在瞿维的钢琴创作中，以加六度形式出现的附加音最多见，同时，附加音还可以与替代音结合使用，进一步提升了五声性旋律与和弦的融合性。

³⁴ 樊祖荫. 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 年版, 第 81 页。

谱例 3-6 《蒙古夜曲》（第 91—92 小节）

为大三和弦添加六度音的手法，经常出现在乐曲的结束音当中。如上例，全曲最后终止于 E 宫调式的主和弦，由于三度叠置的宫音和弦同自然大调的主和弦结构一致，因此为了淡化功能性和弦带来的过于坚硬的风格效果，作曲家在根音上方添加了大六度音 $\sharp C$ ，它与和弦五音之间构成的大二度音程关系，非常有效地表现出了柔和的五声性调式色彩。

谱例 3-7 《主题及变奏曲》（第 222—224 小节）

在上例中，旋律以柱式和弦的形式结束在了 F 羽调式的主和弦上，在两个功能相同的羽和弦中，瞿维将低音区五声旋律化和声织体伴奏中的 $\flat E$ 音加入到羽音上的小三和弦中，使之与高八度的根音形成大二度的碰撞，音乐的张力得到增强，原本暗淡忧伤的音乐风格因此变得更加胶着复杂。

谱例 3-8 《洪湖赤卫队幻想曲》（第 230—232 小节）

在实际的音乐创作中，根据音乐表现的需要，瞿维还常常将附加音与替代音结合使用，强化五声性调式的风格特征。例如上例《洪湖赤卫队幻想曲》插段的开始，旋律与和声共分为三个层次，并且采用了异调配置的手法，将旋律音纳入了和弦的五音出现。其中第二小节是 $\flat B$ 商调式的 IV 级和弦（徵和弦），其中 F 音（“羽”）代替了 G 音（“变宫”），并附加大六度的 C 音（“角”）；第四小节则是 VII 级宫和弦，由 $\flat B$ 音取代 C 音，并且附加六度音 F。包含两处大二度音程的和弦在持续长音的状态下增加了旋律的紧张度，造

成了一种悬而未决的心理暗示，促使音乐需要不断地向前发展。

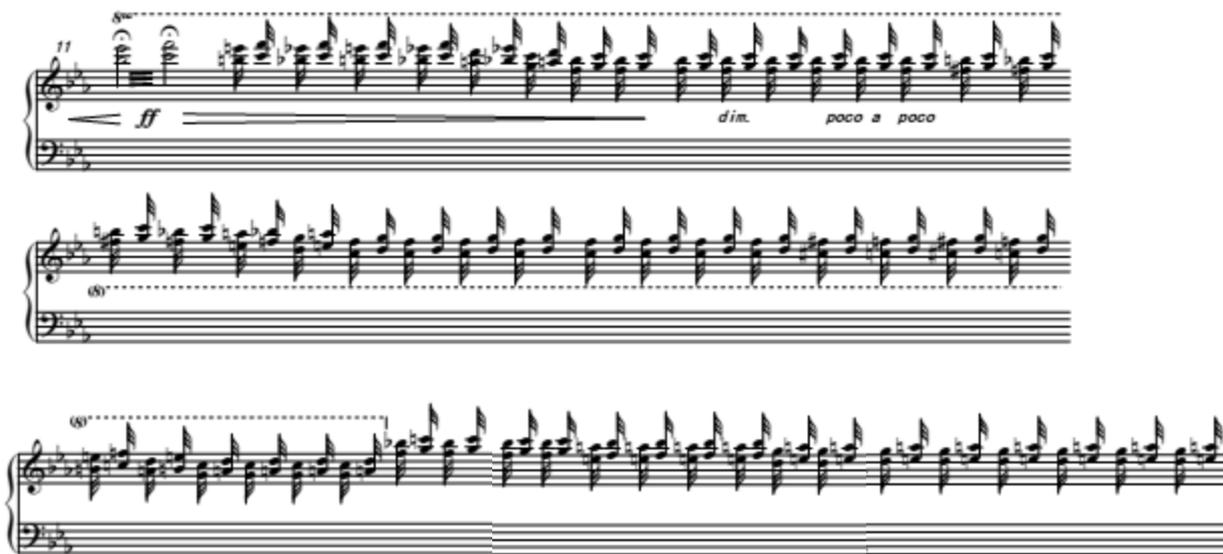
二、非三度叠置和弦

在大量以三度叠置和弦为基础的和声运用中，为了增添调式和声民族化和色彩性音响效果，在和弦的结构形态上还会使用一些非三度叠置的原则，常用的以非三度叠置为结构基础的和弦主要是以四、五度结构以及二度结构和弦两大类为主。在瞿维的钢琴作品中，以四、五度结构和弦的使用较为常见，这些手法在通常情况下并不是孤立地出现，多种结构和弦的混用往往既能达到风格统一的效果，又可以满足一定音乐内容或色彩性表现的需要。

1. 四度音程及和弦结构

在下例的华彩乐句中，旋律采用严格的纯四度音程在左右手小二度与大二度的快速交替弹奏中逐级进行，纵向构成的调性叠置和均匀流动的半音化经过性走句，使整段旋律呈现了人物形象在紧张状态下心理动荡不安的情绪。

谱例 3-9 《洪湖赤卫队幻想曲》（第 11 小节）



同样是来自这首作品的插段，上例的旋律音由左右手交替重复演奏，并沿着^bA 宫调式五声音阶快速地迂回级进上行。其中前两小节的右手声部同时运用了三度结构和弦与单一四度结构和弦，在音乐均匀流畅的跑动中，音响效果的融合性和色彩性表现均比较自然。

谱例 3-10 《洪湖赤卫队幻想曲》（第 226—229 小节）



2.五度音程及和弦结构

单独的五度音程或五度结构和弦的使用在瞿维的钢琴创作中并不是很多，比如下例：

谱例 3-11 《花鼓》（第 1—4 小节）



在《花鼓》的引子、间奏和结尾处，均出现了以五度音程和为框架的旋律声部，空旷单纯的音响效果与律动感极强的活泼节奏一经结合即形象地模拟出了民间打击乐器的演奏手法和声音韵味。

谱例 3-12 《主题及变奏曲》（第 324—327 小节）



在上例的片断中，右手旋律是乐曲主题的最后一次加花变奏，下方的右手伴奏则以半分解和弦的织体呈现。从这些和弦的结构形态来看，包括了三度结构和弦、空五度和弦以及由五度结构和弦三种形式。在均匀的节奏律动中，伴奏具有五声旋律性的特征，音响轻盈明快，衬托着上方华丽的旋律线条，使作品散发出朴实浓郁的民间音乐风格。

3.琵琶和弦

在非三度结构和弦中，“琵琶和弦”的使用也很广泛，是“在一个八度框架内，由两个纯四度音程叠

加或由两个纯五度音程交叉叠合而构成”³⁵的和弦形态，早在创作钢琴曲《花鼓》时，瞿维就有意识地借鉴使用了这种结构手法，并一直延续至他的大部分钢琴作品中。在多数情况下，这种结构形式往往作整体性的运用，用以模拟表现一些民族器乐的演奏手法。

《荷花舞》呈示段中的华彩乐句（详见谱例 2-15），由左右手共同完成的分解和弦织体中夹杂了大量的“琵琶和弦”，由于在演奏上借鉴了古筝刮奏的手法和音色，因此具有明显的传统音乐风格。主题旋律在密集滚动的琶音音型和双手交替的演奏中依次出现在声部的最下端和最高音，在流水般织体背景的衬托下，荷花高洁沉静的形象呼之欲出。

同时，“琵琶和弦”还常常出现在乐段或乐曲的结尾处，用以表现传统五声性旋律曲调古朴高雅、意境清幽的氛围。

谱例 3-13 《序曲第一号》（第 69 小节）



谱例 3-14 《主题与变奏曲》（第 45 小节）

三、五声性纵合结构和弦

“把横向的调式音列、旋律音调予以纵向的结合，使之构成和声形态，即形成综合性结构的和声方法”³⁶。这种和声方法并不要求和弦与旋律完全同步进行，而只需要使和弦组成音与五声性调式旋律保持基本一致即可。在五声纵合性和弦的结构形态中，作为纵合结构基础的五声调式各类音程既可以全部由五声骨干音构成，也可以适当加入“小三度间音”。根据桑桐的总结，可以根据各种和弦结构所含不同调式音的数量将五声纵合性结构和弦分为三音和弦、四音和弦和五音和弦三类³⁷。

通过对瞿维钢琴作品的分析，笔者发现其在运用此种和声手法时较多使用三音和弦与四音和弦，同时也不乏一些包含“小三度间音”的五声纵合性结构和弦。

谱例 3-15 《主题与变奏曲》变奏八主题

³⁵ 樊祖荫. 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 年版, 第 141 页。

³⁶ 樊祖荫. 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 年版, 第 103 页。

³⁷ 桑桐. 五声纵合性和弦结构的探讨[J]. 音乐艺术, 1980 年第 1 期, 第 23 页。



在瞿维《主题及变奏曲》之变奏八的开始部分，乐句以小节为单位展开乐思的陈述。上方旋律声部建立在 G 宫调式上，下方和声则填充以五声纵合性结构的三音和弦。其中第 2 小节和第 3 小节的第二拍均出现了 G 宫调式的“清角”音 C，因此这段旋律就带有向下属方向的 C 宫调式离调的意味。

在《序曲第二号》的第一主题（见谱例 2-9）中，旋律以加花的手法呈现在右手声部，C 宫调五声音列的骨干音全部出现，下方的低音声部则是抽取上述骨干音中的四个形成的两个五声纵合性结构和弦，其中“G、C、D、A”为五度四音列式的变位和弦，“C、G、A、E”则为小七和弦四音列式的变位和弦。

而在《洪湖赤卫队幻想曲》中部的引子，具有背景描述性质的华彩段落中旋律为包含“清角”的^bA 徵调式六声音阶，左手声部的两处琶音形式纵合化和弦分别为“^bA、^bE、^bG、^bD”构成的五度四音列和由“^bA、^bE、^bG、^bB、^bD”构成的五音和弦，由于这两组和弦中均出现了偏音“清角”^bG，因此这两个和弦在调式属性上既可以被看作^bA 徵调式含偏音的和弦，也同时具有下属方向^bG 宫调系统的和弦的意义。

第二节 和声的处理手法

自西方古典和浪漫主题时期发展形成的传统和声理论虽然兼具功能性和色彩性，但仍然是以功能体系为基础，虽然到了十九世纪下半叶随着半音化体系的冲击，传统功能性和声体系日趋瓦解，但由于中国学习西方音乐创作技法、进行专业音乐创作的时间还相当短，所以在改革开放前大量音乐创作中，和声连接和布局仍然表现出了对传统功能性和声的广泛应用。与此同时，为了增强和声进行的五声性效果以及与旋律线条之间的融合性，各种民族化的和声序进手法也在不断地探索与调和的过程中应运而生。

一、传统功能性和声的运用

在瞿维的钢琴创作中，乐段的收束以及乐曲的终止式中仍然大量使用了功能性的和声进行。如下例是瞿维创作的第一首钢琴作品《蒙古夜曲》中段的终止式，旋律在下声部出现，右手高声部为分解和弦式的伴奏织体，在这四小节之内，和声在 E 宫调式内采用了传统的下属—属—主的功能和声序进，和弦标记为 II—IV—VI—I，由不稳定和弦向稳定和弦发展的倾向性非常清晰。此外，为了突出旋律的五声性与色彩性，还采用了含变音、替换音以及附加音的三度结构和弦（参见第 2 小节的[#]E 音、第 3 小节的[#]C 音、第四小节的[#]F 音）。

谱例 3-16 《蒙古夜曲》（第 41—44 小节）



在瞿维后期的创作中，仍然不乏对功能性和声序进的大量使用。谱例 2-50 选自《荷花舞》呈示段的终

止式，曲调建立在 E 徵调式上。第 2 小节出现的 VII 级七和弦虽然建立在偏音“清角”上，但作为属功能的延伸常常与属和弦连用，因此这 4 小节的和声序列构成了收拢性正格进行。同时在第 3 小节中出现 V 级大商和弦即可以看作原调中含变音的和弦，同时也具有交替到 E 宫调式的意味，整个终止式功能性与色彩性效果都十分明显。

谱例 3-17 《荷花舞》（第 28—30 小节）



二、和声进行的五声化处理

在五声性调式和声序进的布局中，通常“为了保持五声性调式和声整体风格的统一性，各显著声部，包括外声部与跳进的突出的内声部，其声部进行须注意不脱离五声性音调特点，对于以充实和声音响作用为主而不突出旋律意义的内声部，不必都强调五声性”³⁸。瞿维的钢琴创作也遵循了上述规律，声部进行即保持了五声性的调式特征，同时还具备了和声功能性与紧张度。

谱例 3-18 《主题及变奏曲》变奏五（第 122—125 小节）

在《主题及变奏曲》之变奏五的结尾处，低音声部的音型化织体伴奏采用了省略音、附加音和替代音等结构手法，使低声部进行具有五声性的风格特征，和声在保持 bE 徵调式功能性的 IV—V—I 复式正格终止同时，与上方旋律形成呼应，特别是最后一小节低声部的 “ bB — bA — bE ” 三音进行同时成为了含有替换音 “ bA ” 的主和弦分解形式。

³⁸ 樊祖荫. 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 年版, 第 83 页。

此外，对声部进行中“小三度间音”处理方式的好坏，也将直接影响到整体五声性调式风格的体现。在下例《序曲第一号》片段中的和声序进中，瞿维将^bA宫调系统内的“变宫”音G和“清角”音^bD置于平稳流畅的低声部作级进上行。在与右手高声部旋律及中层音型化织体伴奏同时进行的过程中，声部进行即达到了丰满和声音响效果的作用，同时也使降低了偏音与五声性旋律相结合时所产生的突兀之感。

谱例 3-19 《序曲第一号》（第 19—21 小节）



除了上述方法外，“小三度间音”的平稳过渡也可以通过平行音程或和弦的线条式进行达到相似的效果。例如在《荷花舞》中段的这一片断中，低音声部采用了平行三度音程下行的写法。在左手连续级进和高声部五声性旋律的掩盖下，^bE宫调式中的两个“小三度间音”D和^bA与五声性调式所产生的不协和音效得到了一定的缓解。

谱例 3-20 《荷花舞》（第 46—48 小节）



三、平行和弦及线性和声的运用

通过前面的分析我们可以看出，平行三度音程的使用能够较好地将“小三度间音”融入五声性调式风格的旋律中，但实际上平行音程或平行和弦序进的功能还不止于此。在各声部按照一定的叠置原则作横向运动时，纵向和弦的结构形态及其之间连接的功能性可以相对自由地独立于传统和声原则之外，这种线条式和声运动与中国传统音乐的线性思维不谋而合。在实际的创作过程中，较为常用的做法是在运用平行和弦或线性结构和声手法时兼顾纵横两种和声思维，即在保持横向的线条进行为主导的前提下，又在某些支点音的纵向结合上形成具有功能性的和弦形态。而对于平行音程或和弦的运用，为了使旋律与和声统一在共同的五声性调式音阶内，平行音程或和弦之间的进行往往并不是严格按照绝对的关系进行叠置，这其中以三四度（平行三阶）和五六度（平行四阶）最为常见。纵观瞿维的钢琴创作，其并未大量采用平行音程、和弦或线性结构和声的手法进行创作，而只是为了某种特定的音乐内容或情绪表现的需要而零星出现在了一些作品的局部。

谱例 3-21 《主题及变奏曲》变奏七（第 171—177 小节）



在谱例《主题及变奏曲》之变奏七的片断中，第 1、2、4、5、6 小节的右手旋律在 C 商调式基础上采用平行三、四度的音程结构加厚处理，同时它与下方的左手声部又构成了同向的线性结构。由于三层声部之间的间隔主要以三、四度音程为主，因此声部之间的融合性较高，整段旋律呈现出流畅平稳的音响效果。

谱例 3-22 《主题及变奏曲》变奏八（第 186—190 小节）



同样是《主题及变奏曲》，谱例为变奏八中的一个片断。在其中的第 2 小节和第 4 小节，左手声部出现了以三和弦结构形式连续级进下行的伴奏织体。由于外声部中包含了 G 宫调式的“小三度间音”并出现了半音级进，因此造成了纷乱混杂的和声效果与质朴活泼的五声性旋律之间强烈的对比，在这种和弦结构的序进中，和声的色彩性要大于功能性的作用。

在《洪湖赤卫队幻想曲》引子中的华彩乐句，为了表现出紧迫而又有张力的情绪氛围，作曲家运用了两条同向的线性旋律叠合进行。由于两声部之间的距离不等，因此它们之间倾向于“偶合”式和声构成，旋律及和声多受制于线性逻辑。不断向上爬升的旋律与上下声部间频繁的小七度碰撞共同营造出了一种趋于紧张压迫的心理状态。见谱例 3-23：

谱例 3-23 《洪湖赤卫队幻想曲》（第 11 小节前半段）



第三节 织体形态分析

在音乐创作中，织体通常是指“音乐语言的各种表现因素在音乐作品中的综合表述所构成的形态”³⁹，这种整体性的表现手段不仅包括纵向声部数量及其之间的互动关系，同时也包含了声部横向发展中各因素之间的组织方式。特别是在多声部音乐的创作中，织体实际上承担了音乐家多声思维外化形式的重要角色，因此对织体形态的分析，就成为我们探索作曲家内在创作思路和个人审美取向的有效切入点。

在瞿维的钢琴作品中，主、复调的织体陈述方式兼而有之，作曲家通过钢琴在音域、力度、音响结合以及音区变化等表现多声音乐方面的特殊优势，极大地丰富了民族风格音乐作品的艺术表现力。与此同时，他还利用疏密相间的织体布局以及对某些传统民族乐器演奏技法的借鉴模仿，营造出了独具中国韵味和审美情趣的音乐氛围。

一、单声织体形态

在多声部的钢琴织体写作中，单音化的陈述方式显然已无法独立承担其整首作品的音乐表现功能，但在局部出现的单音织体形态却能通过在调性、和声、节奏、层次等方面的丰富变化，呈现出独特的音乐语言。

比如在《蒙古夜曲》的一开始（见谱例 2-1），双手隔开八度同步进行乐思的陈述，这段小波浪型三连音织体的快速运动看似只是为整首作品作了背景的铺垫，营造出了广袤草原在徐徐夜风的吹拂下一片安宁祥和的情境。但仔细分析就会发现，第一主题的旋律音调实际上就隐伏在这音型化的织体当中，由其最上部音构成。旋律与自由流动的织体胶着缠绕的状态，使表现音乐形象与描绘情景融为一体，这种立体化的单音陈述手法，在《洪湖赤卫队幻想曲》引子部分的结尾处也出现了类似的使用。

《主题及变奏曲》的变奏六是一段具有民间舞蹈性节奏的音乐，在混合拍子、不同节拍转换以及切分节奏的映衬下，整首作品情绪热烈、质朴奔放。主题旋律的第二次移调陈述时是由双手相距一个八度，在这里单线条的曲调被加厚为四、五度结构及加入外音的柱式和弦，同时在长音的后半拍均由双手反方向八度双音的大跳填补进来，钢琴分配浓厚的音响效果以及音区之间强烈的色彩变化使旋律线变得粗壮有力，为音乐高潮的到来起到了巨大的推动作用。见谱例 3-24：

谱例 3-24 《主题及变奏曲》变奏六（第 135-138 小节）

³⁹ 林华，叶思敏．复调艺术概论[M]．上海：上海音乐出版社，2010 年版，第 2 页。



在一些作品的华彩段落中，也出现了富于色彩性音效的单音织体方式。前面的谱例 3-9 是《洪湖赤卫队幻想曲》引子中间的华彩乐句，旋律在左右手小二度与大二度的快速交替弹奏中逐级下行，音区自上而下、由远至近，带有明显的背景烘托功能。旋律的下方附加的平行纯四度和声层，丰富了曲调厚度，使整个条带状的旋律呈现出混杂模糊的色彩。与此同时，严格的平行四度进行还造成了调性的扩展，纵向构成 $\flat E$ 宫调式和 $\flat B$ 宫调式重叠，结合着横向自由快速的半音走句，整段音乐较为贴切地描绘出了剧中人物忐忑紧张的心理状态。

二、主调织体形态

在主题织体形态中，旋律与伴奏在大部分的情况下都是可以辨别清楚，这样的织体形态往往能够有效的突出旋律声部，这对多采用民歌化曲调作为主题的钢琴作品来说，有着极为重要的表现作用。

1. 旋律的和声化

在主题的反复、叠奏、变奏以及乐曲的第二主题陈述时，瞿维常常使用柱式和声对旋律进行加厚处理，使之呈现出“条带状”的线条，这种织体方式不仅能够赋予音乐更加饱满丰沛的情绪、推动着音乐不同层级之间的递进式发展，还可以进一步拉大三部性原则下首尾段与中段之间的对比，使音乐获得更大的张力。例如在《荷花舞》呈示段的最后的叠奏发展中，主题旋律一方面通过时值的扩大使原先悠扬轻松的情绪变得深沉宽广，此外声部数量的增加也进一步将旋律推向壮怀激越的画境之中。见谱例 3-25：

谱例 3-25 《荷花舞》（第 32-40 小节）

2.和声的音型化处理

《序曲第一号》的呈示段，主题音调由引子中的右手转移到左手呈现，高声部变为三连音式的音型化伴奏织体，一个八度内带省略音的半分解和弦构成了大跨度的音程跳进，由于伴奏的每一组三连音又都先休止一拍，因此赋予了整个节奏型灵动飞进的效果，使旋律显得更加生动活泼。间谱例 3-26:

谱例 3-26 《序曲第一号》(第 10—18 小节)

The musical score for Example 3-26 consists of two systems of music. The first system covers measures 10 to 12, and the second system covers measures 13 to 15. The music is written for piano in a 2/4 time signature with a key signature of three flats. The right hand features a triplet accompaniment pattern, while the left hand plays a melodic line. A piano (*p*) dynamic marking is present in the first system. The second system includes an octave marking (*8va*) above the right hand.

在谱例 3-27 《洪湖赤卫队幻想曲》的尾声，整个段落的右手都以快速跑动的三连音分解和弦织体作为和声背景衬托着左手的“号角”主题，在音区不断爬高和力度不断增强的过程中，密集翻滚的音型与低音区加厚的八度旋律一起强化着整体音响的感染力，为音乐的发展蓄积了巨大的能量，全部的情绪在作品行将结束时汇成了对胜利的赞颂，推动着整首作品走向最后的高潮。

谱例 3-27 《洪湖赤卫队幻想曲》(第 295—300 小节)

The musical score for Example 3-27 consists of two systems of music. The first system covers measures 295 to 297, and the second system covers measures 298 to 300. The music is written for piano in a 2/4 time signature with a key signature of three flats. The right hand features a triplet accompaniment pattern, while the left hand plays a melodic line. A forte (*ff*) dynamic marking is present in the first system. The second system includes an octave marking (*8va*) above the right hand.

3.多层次的复杂织体

在织体形态的构思过程中，作曲家通常不会单一的使用某一类织体样式贯穿始终，特别是较为大型的钢琴作品，为了配合人物形象的多面塑造、内心情感的波变化动以及音乐场景的烘托转换，旋律与和声往往会以多层综合的复杂样式出现，使音响效果获得更加丰富的表现力。

谱例 3-28 来自《洪湖赤卫队幻想曲》引子的第二部分，瞿维将“号角”音调的主旋律置于钢琴圆润饱满的中音区，上方加高八度的同音反复对音乐作了背景的描绘，下方则加入了琶音化的三度及四、五结构和弦，低音的回响仿佛是对主旋律的呼应。多层复合的声部明显借鉴了原歌剧中管弦乐队的写法，丰满的织体为音乐营造了宽阔绵长的空间效果，烘托出了一种富于画面感和幻想性的意境。

谱例 3-28 《洪湖赤卫队幻想曲》（第 15—22 小节）

The musical score for Example 3-28 consists of three systems of piano notation. The first system (measures 15-17) shows a high-register melodic line with repeated notes, a middle-register melody with triplets and slurs, and a bass line with sustained chords. The second system (measures 18-20) continues the high-register melody and introduces a middle-register triplet with a slur. The third system (measures 21-22) features a high-register melody with slurs and a bass line with a triplet and a *pp* dynamic marking.

在《序曲第一号》的呈示段中，同样也出现多种织体因素结合使用的片段。从前面谱例 3-19 中我们可以看出，主题在此共分为了四个层次：最上部的八度为主题旋律，承担着陈述乐思的功能；在它的下方是围绕着调式下属音^bE展开的流动化旋律音型，灵动轻盈的三连音为主题描绘出了幽静淡雅的背景；左手的上声部是与旋律线条相反的八度音程上行级进，反向的线性运动使音乐的张力得到一定的增强；而最下部则是稳定在二分音符长音上的分解和弦，构成空泛而富于意境的低音基础。上述这四个声部在纵横交错的音乐中各有分工，既富于特性又统一在共同的和声基础上，作曲家利用复杂多样的织体形态与钢琴宽阔的音域对古曲《阳关三叠》浑厚静穆的氛围作了更加立体化的表达。

三、复调织体形态

复调织体通常是指“几个声部以平行关系进行线状交织所构成的织体，这些线条在音调、节奏、起落等各方面形成对比，从而显示出一定的独立性”⁴⁰。从瞿维的钢琴创作过程来看，他早在创作钢琴曲《花鼓》时就有意识地尝试将两个主题对比并置，使具有独立性质的乐思在纵向上形成了较强烈的对比，给人

⁴⁰ 林华，叶思敏. 复调艺术概论[M]. 上海：上海音乐出版社，2010年版，第5-6页。

留下了深刻的印象。但在此后的钢琴创作中，瞿维并没进一步显现出对更复杂深层次的复调织体的探索，他的钢琴作品还是以主调思维见长，一些复调性的织体形态大多是局部性的表述方式。

在《主题及变奏曲》的变奏四，上方两声部同下边的双八度音程之间保持了共同的骨干音，低声部旋律是对最上层旋律的精简提炼。这种同质异体派生出的支声复调形态在我国民间多声音乐中有着广泛的应用。在厚重的主旋律音调作缓慢级进环绕同时，变体声部不间断的在低音区造成低沉的呼应和回响，两条性格各异的旋律线条即有对立又包含着融合，整段变奏在沉稳坚毅的步伐节奏中焕发出了更加悠长深邃的意味。见谱例 3-29:

谱例 3-29 《主题及变奏曲》 变奏四（第 82-86 小节）



再如《序曲第一号》的引子（见谱例 2-18）采用的是对比复调式的织体写法。在此例中的 1—3 小节，主题的陈述集中在了上方单音类型织体当中，左手简洁地配以和弦的分解音；从第四小节开始，乐思就分为了上、中、下三层，形成了声部间的线条交织，虽然下方两个声部并不能构成真正意义上的乐思对比，但由于纵向结合时常常构成二度音程，因此各声部间的碰撞却是十分明显的。在不同流速的声部填补突出了主题旋律的线性表述，和声与织体的虚实之间自由延伸，这种“空白处补以意、无墨处似有画”的空间创设，自然而然地将人们拉入古朴悠远的传统意境之中。

模仿性的呼应织体也是瞿维较常使用的复调手法。在谱例 3-30《主题及变奏曲》的变奏二，作曲家将旋律片断拆分在了左右手两个声部中交替演奏，形成了句式和音型的上下呼应。在短小的三连音衬托下，旋律显得诙谐愉悦，在对比织体中融入模仿技法的方式一方面加强了声部间的联系，同时“车轮式”的旋律滚动也起到了强化主题、推动音乐向前发展的作用。

谱例 3-30 《主题及变奏曲》 变奏二



综上所述，对于和声技法的探索，瞿维首先在其钢琴音乐创作中将传统三度和弦形态作了五声风格化的处理；同时，在一些作品的局部，为了达到某种特殊色彩风格的需要，他又会采用非三度叠置和弦、五

声纵合性结构和弦乃至平行音程、平行和弦以突出浓郁的民族韵味；在和声进行方面，传统功能性和声虽然占据优势比例，但以小三度间音平稳过渡为主的五声化和声序进处理及线性和声的运用又在一定程度上弥合了功能和声同五声性调式之间的矛盾。而对于以单声为主的传统音乐形态，瞿维用西方丰富的主、复调多声处理手法，使音乐在保留民族底蕴的同时获得丰满的音响效果，进而拓展了民族音乐作品的艺术表现力。

第四章 曲式结构分析

作品的曲式结构犹如一座建筑物的主体框架，是音乐整体的表现手段，体现着音乐内容在各个发展阶段不同的功能和作用。在西方传统作曲理论体系下的曲式结构有着严密的逻辑性和规范性，作品的主题材料、陈述方式以及调性等因素在统一的曲式原则支配下有层次地序进，全部音乐发展具备高度的完整与统一。与之相比，中国传统音乐的结构则显得松散自由许多，在线性思维的主导下，音乐大多依靠内容发展和情感变化向前推动，善用渐变与展衍的手法，因而段落感与整体结构框架常常是松散模糊的。虽然中西音乐结构思维观念有着诸多相异之处，但在音乐形态方面却存在一定的相似性。基于这样的共同点，自上世纪西方音乐及其作曲理论的大量传入开始，中国音乐家就开始努力将各种西方曲式结构手法同中国传统音乐结构思维相融合。在此背景之下，瞿维的钢琴创作既有对西方经典曲式类型的学习与应用，又有中国传统音乐结构观念的渗透，同时还出现了采用多重曲式原则组织结构下混合曲式。在西方的传统曲式思维中，强调从对立并置中求得统一的三部性原则有着极为重要的地位，从短小的乐段到复杂的奏鸣曲式均可建立在此原则基础之上，“特别是再现三部曲式，表现了极大的韧性，并且有着多种多样的变化形态，适应极为广泛的艺术表现”⁴¹。

在上世纪开始的广泛学习借鉴西方作曲技法和创作思维的漫长过程中，中国社会环境也同样发生了翻天覆地的“新”、“旧”变化，这两者的结合使得音乐艺术迫切需要表现更多对比的因素，传统的结构审美观念受到了冲击。因此，强调对比统一的再现三部曲式结构首先受到中国作曲家的重视和学习，并由此打开了运用更加复杂曲式结构手法的大门。身处这一社会、历史氛围下的瞿维不可能超越，而且，他还曾在 20 世纪 50 年代赴前苏联留学，接受过系统的西方传统音乐创作训练，因此，典型的西方曲式在他的钢琴音乐创作中十分明显。

第一节 典型的西方传统曲式结构

鉴于篇幅的限制，瞿维的钢琴创作大多采用传统的单三、复三以及变奏曲式写作完成，逻辑明朗清晰，展现出其对西方传统曲式手法扎实的掌握。

一、浓缩再现的单三部曲式

创作于 1955 年的钢琴独奏《序曲第二号》是瞿维苏联留学时期的创作，带有习作性质。这首序曲短小精悍、主题集中，整体分成三段，为对比中段缩减再现的单三部曲式。

呈示段（1—21）：为“起、承、转、合”的四句体乐段，C 宫调，第一乐句用半终止于属音上，连续五度的旋律下跳伴随着分解琶音倾泻而出，具有诙谐欢快的情调，推动力极强，第二乐句则以相同材料在主音上完满终止。第三乐句截取主题材料中的快速琶音片段，通过模进的方式属方向快速离调，带有华彩段的音响效果，音乐停留在 D 宫系统 b 羽音上，属于开放性终止。第四乐句是对第一、二乐句的综合再现并在 C 宫调上收拢性终止，情绪的回落伴随调性回归，是音乐具有明确的稳定感。

对比中段（22—44）：有三个变化重复型的乐句组成。主题为粗犷宽广的陕北风格曲调，由右手加厚柱式和弦呈现，左手伴奏为迂回环绕的五连音织体，浓烈激昂的情绪在涌动的节奏中得到了充分的宣泄。调性一路向属方向移动，从^bB 商调式—F 商调式—C 商调式，并在第三乐句通过分裂模进的快速转调，停留在了 C 宫调式的羽音上等待再现段。

再现段（45—59）：对呈示段进行了缩减再现，在由“起”、“承”两个平行乐句构成的乐段中，音乐

⁴¹ 杨儒怀. 音乐的分析与创作（上册）[M]. 北京：人民音乐出版社，2003 年版，第 306 页。

从对前面欢乐情绪的回忆中逐渐归于平静，并最终省略三音并附加六度的 C 宫调主和弦完美落幕。

图示 4-1 《序曲第二号》曲式结构略图

一级曲式结构	A	B	A ₁
乐思陈述结构	a a ₁ b a ₁	c c ₁ c ₂	a ₂ a ₃
小节起讫	1-5; 6-10; 11-17; 17-21	22-27; 28-35; 36-44	45-49; 50-59
调式调性	C 宫	^b B 商 F 商 C 商 A 羽	C 宫 ^b E 宫 C 宫

从对《序曲第二号》的分析我们可以看出，瞿维对西方古典单三部曲式的运用较为规范，基本严守在“呈示—对比—再现”的陈述范式中。音乐形象不论是在旋律旋法、音区设计还是织体安排等音乐要素上都体现出一定的完满性，对比中段通过相异的音乐素材与情绪、调性呈现出不同的音乐性格；再现段的缩减式回归让整首作品显得短小精悍、无须赘述。

二、缩减再现的复三部曲式

在这首根据歌剧《洪湖赤卫队》改变的钢琴作品中，瞿维选择了原歌剧“序曲”、“赤卫队歌”以及“洪湖水，浪打浪”三段作主题音调的素材，并将“序曲”主题贯穿始终，整体构成了带有回旋性质的三声中部缩减再现的复三部曲式。

引子（1—37）：可分为两个部分，曲调来自歌剧序曲中的“号角”主题。第一部分为^bE 商调式，在中板的速度上，旋律以四、五度音程上下跳进为主，结合右手顿挫有力的弹奏，富有号召力的声音立刻将人们拉入战争的年代，具有庄严史诗般的色彩。随后通过一系列和弦、分解琶音以及双手托卡塔式的平行四度快速交替等华彩性奏法，音乐被引入第二部分。相同的主题材料在八度碎音的背景上出现，力度由弱到强，内在的张力预示着战争即将开始，调性转入^bA 宫调的 F 商调式，为呈示段的调性作了属准备。

首部（38—167）：为小型的叠奏曲式，整段音乐在对“赤卫队歌”主题的六次重复过程中不断地发展壮大，塑造出了赤卫队员坚定沉着的人物形象。主题 A 首先由四小节的鼓点节奏引入，为“4+4”结构的平行乐段，两次都在^bB 徵调式上收拢性终止。A₁ 在主题下方附加持续音作了一次变化陈述后，通过 12 小节的补充对加大主音的强调，这段即是补充又是引子的段落巧妙地将前后段落连接起来。A₂ 和 A₃ 依然是对主题的重复，调性不变，不同之处在于右手运用加厚八度双音和和弦对旋律进行加强，伴奏也变为加厚的和弦形态，音乐情绪被进一步向上推动。当主题在 A₄ 段陈述时，音乐的时值被拓宽了一倍，乐段变为“4+4+4+4”结构，前面律动性很强的短促节奏变成了深沉宽广的颂歌旋律，瞿维充分运用了钢琴的宽广音域，使音乐形象更加生动而立体。随后主题片段通过不断分裂模进充分展开，逐渐将音乐推至高潮的下一乐段。在 A₅ 中旋律被进一步拉宽，结构变为“8+8+8”的三句体乐段，左右手织体均为柱式和弦，音响效果雄浑庄重，调性由^bB 徵调式转为上四度方向的^bE 徵调式，通过 8 小节的模进扩充，音乐在主音上收拢性终止，并进入尾声。呈示部的尾声对引子部分“号角”主题作了简短的回顾，调性统一在了同主音的^bE 商调式上，通过三次逐渐缩减的补充，音乐缓缓结束。

三声中部（168—203）：为带引子的单三部曲式结构，^bA 徵调式。这段旋律全部采用了歌剧中“洪湖水，浪打浪”的全部唱段，在旋律主题出现之前，作曲家将歌曲的过门改变成了华彩性质的引子，对音乐背景进行了场景化的描绘，在流水般的分解和弦琶音中点缀着轻快灵动的倚音，一派祥和柔和的湖光美景立刻呈现出来。单三部曲式的小呈示段为“2+2+2+3”的四句体非方整结构，^bA 徵调式，前三个乐句是落在下属音和属音上开放性终止，最后一句在主音上完满收拢。右手的旋律完整再现了歌曲的第一段，伴奏为琶音奏法的柱式和弦织体，节奏带有船歌的性质，旋律悠扬纯净，表现出主人公坐在采菱船的歌唱的画面感。其后，音乐通过一小句的连接进入中段。中段为“2+2+3”的三句体非方整性结构，调性不变，旋律转入更加深切的抒情性唱段。织体分为四层，高声部为主旋律，左手低声部如同舒缓浓厚的第二旋律，

中间两个声部为和声音型化的填充，安静流动而不活跃。在再现段出现之间，一段即兴演奏的华彩乐段插入其中，快速流淌的分解和弦与长颤音延续了前两段优美宁静的田园风格。再现段从 192 小节开始，于 203 小节终止于^bA 徵调式的主和弦上，原先呈示段四句体扩充为“2+2+3+2+3”的五句体结构，左手的分解和弦伴奏织体扩大音域，音乐的情绪得到更加真挚饱满的处理。在结尾处，音乐即没有作过多的停留，也没有直接转入再现部，而是通过一个小插段（204—244）将“号角”音调由远而近带入并通过动荡的转调引导首部的再现。

再现部（244—291）：选取了首部中的 A₂、A₃、A₄ 乐段进行原样再现，调性完满回归^bB 徵调式。

尾声（291—322）：再次由引子的“号角”主题展开，调性向^bE 宫调靠拢，具有明显的结束型陈述方式。在右手有规律的三连音节奏的衬托下，号角的声音出现在了左手粗厚有力的和弦中，旋律转化为胜利的颂歌，情绪及其浓烈。作曲家试图将歌剧终曲辉煌光明的情绪展现出来。在左手主音持续轰鸣的震音中，旋律通过右手一连串快速上行的分解和弦琶音，最终稳稳地落于^bE 宫调的主和弦上。

图示 4-2 《洪湖赤卫队幻想曲》曲式结构略图

一级曲式结构	引子	A		
次级曲式结构	I II	引子 A A ₁ 连 A ₂ A ₃ A ₄ 连 A ₅ 尾声		
乐思陈述结构		a b		
小节起讫	1-12; 13-37	38-41; 42-49; 50-57; 58-69; 70-77; 78-88; 89-104; 105-117; 118-150; 151-167		
调式调性	^b E 商 F 商	^b B 徵	^b E 徵	^b E 商
	B	插段	A	尾声
引子	B C 连 B1		引子 A ₂ A ₃ A ₄	
	c c ₁ d c ₂ e f c ₃	c c ₁ d ₂ d ₃ c ₂	a b	
	168; 170-183; 184-190; 191; 192-203	204-243	244-251; 252-259; 260-270; 271-291	292-32 2
	^b A 徵 ^b D 宫 ^b A 商 ^b A 徵 ^b A 徵		^b B 徵 ^b E 宫	^b E 宫

在这首大型的复三部曲式作品中，瞿维将“号角主题”、“赤卫队歌”、“洪湖水，浪打浪”三段歌剧主题音调置于三部曲式之中，在突出第一主题——“赤卫队歌”和第二主题“洪湖水，浪打浪”的同时，巧妙地将“号角主题”放置于引子和较大的插段当中，使得这首作品又带有回旋曲式的性质，呈现出不同曲式原则的混合。

三、装饰与自由结合的变奏曲式

这首作品以具有西北民歌风格的音调作为主题，共分为主题、尾声以及十个变奏，作曲家在这里综合运用了装饰变奏和自由变奏的手法，对主题音调的多种性格面向进行了深刻的挖掘。

主题（1—15）：为“4+4+2+5”的四句结构非方整性乐段，建立在^bB 徵调式上，旋律质朴醇厚，下方线性发展的和声层简洁明了，映衬出清晰明朗的主题形象，暗示了整首变奏曲抒情歌唱的性质。曲调旋法以级进和四度跳进为主，这种特征在之后的各个变奏中都得到不同程度的重复、提炼和衍生，可以说是贯穿整部作品的灵魂线索。

变奏一（16—30）：基本原样保留了主题的材料、结构以及调式调性，主要针对是针对节奏进行了变奏。原先均分的八分音符变为连续的三连音，流动性有所加强，和声层与主旋律构成的二对三的节奏叠置，使整段旋律更加富于动力感。

变奏二（31—46）：结合了旋律加花和节奏变奏两种手法，调性不变，结构扩充为“4+4+4+4”乐段，音符的时值细分成了十六分音符。前两个乐句在切分节奏和下行音阶式音型带动下呈现出活泼轻松的舞蹈性质。第三乐句旋律以强劲的和弦姿态呈现并以单倚音装饰，旋律变得更加厚重有力，第四乐句基本沿用了前两个乐句的处理方式，并结束在 $\flat B$ 徵音上。

变奏三（47—81）：主要运用了对主题音调加花装饰的变奏手法，结构扩大为单三部曲式，调性稳定在 $\flat B$ 徵调式。呈示段骨干音被急速灵活的装饰音所环绕，句尾加倚音的八度上跳显得热烈活泼，节奏型由逆分型的前十六向均分型的十六分音符推进，整段旋律带有轻松诙谐的风格。中段主题移至左手呈现，两次级进下行和四度下跳形成直线型的旋律走向，这种运动以小节为单位迂回绕行四次后减慢速度，并停留在了 $\flat B$ 徵调式的属音上。

变奏四（82—109）：中调性转为 $\flat E$ 羽调式，与前面的徵调式形成色彩，速度亦变得深沉开阔。在这一变奏中，旋律只截取了主题中下行级进和四度下调的动机因素加以发展，骨干音整体表现出不断下行的趋势，连续强拍落空的切分节奏造成 漂移和不确定感加强了忧郁的旋律性格，透露出沉闷不安的情绪。

变奏五（110—125）：为抒情的柔板，结构扩展为带再现的二段式，建立在 $\flat E$ 商调式上。作曲家在此采用性格变奏的手法加以自由发展，但依然保留了主题的旋法特征。舒缓的切分节奏带有叹息式的语言音调，具有很强的歌唱性。在左手围绕主音上下环绕的音型化织体的伴奏下，旋律显得十分柔和安宁。

变奏六（126—158）：依旧是自由变奏的段落，结构为三重复乐段。旋律以级进和四、五度调性为主，呈现出波浪型的发展，全曲围绕着“ $\underline{\times \times \times \times} \times | \times \underline{\times} \times |$ ”的节奏展开，带有陕北地区民间歌舞音乐的性质。左手以线性化的音程同主题同向发展，音乐行至中间时伴奏加宽为柱式和弦，并运用远距离的大跳将钢琴的低音区调动起来，雄浑厚重的音响效果是音乐更加生动立体。

变奏七（159—179）：是全曲最后一次自由变奏，调性主题音调依旧保持了级进和四度跳进的旋法特征，悠扬宽广的旋律伴随着附点节奏摇曳荡漾，左手伴奏从头至尾静音环绕织体形态具有流水般的音效，整个段落运用了类似船歌的写法。

变奏八（108—206）：开始的旋律骨干音结构与伴奏织体均与变奏三非常相近，因此可视为主题的装饰变奏，结构为复乐段。在第一小节核心音调的完整陈述后，整个段落即围绕着这个核心主题不停模进发展。在乐段的第二次转调变化重复后，旋律以收拢性的终止落入 $\flat E$ 宫调式的主音，在调式调性上进一步向主题靠拢。整个变奏八是一个过渡性段落，为主题的真正再现作了充足的准备。

变奏九（207—224）：较之变奏八主题原来的旋律轮廓变得更加清晰，调性也在一开始回归到了主题的同宫系统调内，带有较明显的再现意味。旋律由右手宽厚的柱式和弦奏出，具有深沉内敛的性格特征。旋律在对主题展衍变化的过程中还伴随着调式调性的转移，因此这一变奏还具备自由变奏的某些特征。

尾声（225—352）：是对主题进行了原样再现，旋律通过严格的加花变奏由简入繁，由薄变厚，并在轰鸣的和弦震音中通过V级—I级的和声进行完满收束在 $\flat B$ 徵调式上，作品从旋律和调性调性上均构成了结构的前后呼应与完美统一。

图示 4-3 《主题及变奏曲》曲式结构略图

一级曲式结构	主题	变奏一	变奏二	变奏三	变奏四
曲式类型	乐段	乐段	乐段	再现单三部曲式	再现二段式
小节起讫	1—15	16—30	31—46	47—81	82—109
调式调性	$\flat B$ 徵	$\flat B$ 徵	$\flat B$ 徵	$\flat B$ 徵	$\flat E$ 羽

变奏五	变奏六	变奏七	变奏八	变奏九	尾声
再现二段式	三重复乐段	再现单三部曲	复乐段	再现单二部曲式	多重复乐段

		式			
110—125	126—158	159—179	108—206	207—224	225—352
\flat E 商	\flat F 商	F 宫	\flat E 宫	F 羽	\flat B 徵

在变奏曲式的写作过程中，瞿维兼收并蓄，既运用了带有传统音乐结构思维的装饰变奏，又采纳了更加自由的性格变奏。由于这首作品还体现出了三部曲式的内在原则，因此瞿维在对民歌风格曲调性格深入挖掘的同时，又通过明显的曲调和调性回归强调着全曲在陈述上的完满与回归。

第二节 中国传统结构思维的渗透

在瞿维的钢琴创作中，有不少地方就体现出了传统结构思维的渗透，这些“接地气儿”的陈述和结构方式，也成为其作品能够较容易被普通民众所接受的重要原因之一。纵观其钢琴音乐创作，中国传统结构思维的渗透主要体现在两个方面：

首先，大量使用叠奏乐段。

这种结构手法常出现在传统文人诗词的音乐中，由于上下词句的结构比较对称，音乐也以单一形象为基础，因此上下乐段常“采用合尾、头尾合或其他统一程度较高的结构方式，使第二乐段并不形成新的表达层次”⁴²，从而形成单一形象的双乐段。这种乐段的集结方式同西方传统曲式类型中的复乐段有着一定的相似之处。在瞿维的钢琴作品中，就出现了大量通过叠奏手法对主题进行多次变化陈述的大型乐段结构。由于在西方传统曲式类型中，复乐段要以不同的终止式作为主要特征之一，并且三次或三次以上的复乐段极为罕见，因此瞿维的这种结构手法更加接近中国传统的叠奏曲式。

在《在洪湖赤卫队幻想曲》的呈示部（见图示 4-2）中，主题通过五次叠奏陈述逐渐将音乐推上高潮，其中多次变化仅限于非常局部的细节部位，或是结构的扩充或是时值的扩大亦或是织体的改变，由于这些变化的变奏性质不够充分，因此也并不形成真正意义上的变奏曲式。这种重复变化中求发展的陈述方式具有典型的中国传统音乐结构特色，在《序曲第一号》、《荷花舞》等作品中亦有大量体现，在反复的叠奏中，主题旋律的形象得到了持续和强调。

其次，渗入循环原则。

中国传统曲式结构中的循环曲式主要可分成以下几种方式：一为两个不同音乐段落的交替循环；二为用相同段落串联不同段落的循环；三为还有不同音色段落之间的交替循环等。在瞿维的钢琴作品中，主要是以第一种循环方式的结构原则较为常见，这种曲式结构可简单归纳为“ABAB……”式，在唐代大曲和宋代“唱赚”中多有出现。然而瞿维并没有采用这种循环原则创作出严格的循环曲式，而是在其他曲式结构的框架内渗入了循环曲式的某些因素。

以《蒙古夜曲》为例，这是一首简练精致的钢琴小品，以两段蒙古民歌的主题音调作为旋律素材，从对材料的发展和调式调性布局来看，曲式总体结构应该是附带尾声的再现单三部曲式。但由于呈示段和中段的旋律素材都比较集中，并主要以变奏展衍的发展方式为主，因此在再现段之后引子中第二主题又一次较完成的出现就带有一定交替循环的意味，在这种安排下，婉转动听的第二主题就具有更加重要的表现地位。

图示 4-4 《蒙古夜曲》曲式结构略图

⁴² 李吉提. 中国音乐结构分析概论[M]. 北京：中央音乐学院出版社，2004 年版，第 173-174 页。

一级曲式结构	A	A ₁	B	B ₁	A	A ₂	尾声
乐思陈述结构	a a a ₁	a ₂ a ₂ a ₃	b b ₁ b ₂ b ₃	b b ₁ b ₂ 连	a a a ₁	a ₄ a ₄ a ₅ 连	b b ₂
小节起讫	1-14	15-28	29-44	45-59	60-71	72-85	86-92
调式调性	A 羽	[#] C 羽	E 宫	E 宫	A 羽	^b B 羽	E 宫

虽然瞿维一直以来都受到西欧古典浪漫主义音乐风格的影响，但他在实际创作中却能够兼顾中国听众的听赏习惯。在运用西方经典曲式原则大框架之下，瞿维巧妙地将中国音乐结构思维中的最为常见的叠奏原则和无终循环原则融入其中，使得他的钢琴作品既承继了西方曲式的典型特征，又体现出浓郁的中国风味。

第三节 多重曲式原则的混合

当一首音乐作品出现了两种或两种以上的曲式组织原则时，就会形成混合曲式或边缘曲式。这类乐曲往往能够“冲破一般定型化的结构框架，使曲式获得新的素质和面貌，给听众强烈而深刻的感受”⁴³。

例如在《主题及变奏曲》（见图示 4-3）中，主题材料运用变奏手法经历了包括尾声在内的十次变化发展，作曲家将再现原则纳入其中，使接连不断的变奏可以归并结合为“呈示—展开—再现”三大部分，形成了变奏曲式与再现三部曲式相结合的混合结构类型。在这十次变奏中，变奏一至变奏三可视为呈示部，它们采用旋律加花和节奏变奏的手法，使主题与调性均保持不变，主题与这几个变奏之间连贯发展，具有一气呵成的效果。从变奏四到变奏七可视为中部，在这一部分，主题均采用了自由变奏的手法，旋律在保留主题旋律特征的前提下出现了崭新的面貌，调式调性与整个音乐的性格情绪也变得动荡起来，造成与前一部分较大的对比性。变奏八至尾声则明显带有再现部的意味，原先的主题轮廓如同剥洋葱般逐渐明晰起来，调式调性也次第回归，行至尾声处，主题在扩大的曲式结构中得到了醒目的原样再现。

再如《荷花舞》，从显性的结构框架来看，其采用的是传统单三部曲式，并且呈示段有着多次叠奏手法的发展。但通过对两段主题材料的比较分析我们可以发现，中段虽然与呈示段在调式调性和音乐情绪上有着明显的区别，但其在篇幅上与多次变化重复的呈示段十分不平衡，更重要的是其动机旋律骨干音与呈示段保持了基本吻合，因此旋律中含有变奏和展衍的因素。这种写法使中段呈现出主题连续叠奏重复后出现情绪向上发展的意味，从而降低了单三部曲式首位两段与中间的对比较度。这种具有“渐变”原则的处理方式巧妙地化解了中国传统结构思维与界限分明的三部曲式原则之间的矛盾，更加符合中国人的结构审美心理。以下是对该曲的结构分析。

呈示段（1—42）：由主题 A 与四次叠奏组成。A 段是 8 小节的平行乐段，附加引子和补充，^bD 徵调式。舒展优美的旋律在右手奏出，左手分解和弦的伴奏织体在摇曳晃动的节奏中烘托出了流水的背景。第一乐句结束在 IV 级上，为开放性终止，第二乐句则通过 V—I 的进行收拢于主音。A₁ 与 A 变化不大，旋律声部在第二乐句中加厚为八度双音，两端声部之间加入了音型化的织体伴奏。A₂ 旋律通过上行增二度模进转入 E 徵调式，左手分解和弦是上一段的反向运动，旋律与伴奏之间的距离进一步拉大。A₃ 主题旋律移至左手呈现，节奏时值扩大了一倍，旋律性格变得从容沉稳。在这之后，旋律经过一次短小的华彩进入 A₄。在这次叠奏中，调性向属方向转移进入 B 徵调式，旋律则继续加厚为柱式和弦，在左手流水般的琶音伴奏衬托下，旋律的情绪、速度、性格均与之前产生了较大的对比，表现出乐从宽广激荡的气势。其后，音乐再次通过华彩性的走向自然流畅地接入中段。

中段（43—56）：是对主题骨干音的旋律加花变奏，通过上下助音和倚音等装饰手法的运用使之前富于歌唱性的旋律变得活泼起来，左手用跳跃的柱式和弦增加活跃的气氛，整段旋律着重强调舞蹈性。在完

⁴³ 杨儒怀. 音乐的分析与创作（上册）[M]. 北京：人民音乐出版社，2003 年版，第 725 页。

满收束于 C 羽调式之后，旋律通过大二度的上行模进在 D 羽调式上又重复了一次，这种移调模进的发展手法与呈示段极为相近。

再现段（57—71）：是对呈示段的缩减再现，构成叠奏的双乐段结构，旋律声部在右手上陈述一次后转入左手，在音型化的伴奏织体的烘托下，旋律变得更加婉转华丽，并通过不断的转调模进和长颤音过渡到尾声（72—76）。最后，音乐在清脆恬静的主音加低八度同音反复中慢慢结束。

图示 4-5 《荷花舞》曲式结构略图

一级曲式结构	A	A ₁	A ₂	A ₃	华彩	A ₄
乐思陈述结构	引子 a b 补	a ₁ b ₁	a ₂ b ₂ 补	a ₃ b ₃		a ₄ b ₅ 补
小节起讫	1-8	9-15	16-21	22-29	30	31-39
调式调性	^b D 徵	^b D 徵	E 徵	E 徵	E 徵	B 徵

华彩	B	B ₁	华彩	A	A ₅	尾声
	c d	c ₁ d ₁		引子 a b	a ₅ b ₅	
40-41	42-46	47-53	54-55	56-62	63-71	72-76
^b E 宫	C 羽	D 羽	^b D 徵	^b D 徵	^b A 商 F 徵 ^b D 徵	^b G 宫

通过上述瞿维两首钢琴作品的分析，我们可以发现作曲家在采用规范化曲式结构的背后，还藏匿着一些更为隐蔽的曲式原则，这种多种曲式混合的结构思维方式促使他的音乐在表现主题内容时体现出了很大的灵活性，音乐形象既统一贯穿，又显得灵动多变、不拘一格，继而带给人们丰富的听觉感受。

在西方曲式框架下对中国传统结构思维的继承与发展一直以来都是中国新音乐创作的题中之义。总体来说，瞿维在借鉴应用西方传统曲式类型进行创作时，有效地改变中国传统音乐主题模糊流动、结构松散随意的样态，使音乐形象得到突出与集中。但于此同时，这种层级鲜明、结构严谨的布局设计同中国传统结构思维惯性之间巨大的差别却是不可避免的难题之一。因此，在瞿维的钢琴创作中，不少地方都体现出了传统结构思维的渗透，这些“接地气儿”的陈述和结构方式和多种混合曲式原则的运用，使得他的钢琴作品在呈现出清新脱俗的作曲技法的同时，又很容易就被普通民众所接受。

第五章 瞿维钢琴创作的题材演进与语言特色

在详尽的创作技法分析之后，我们对瞿维钢琴音乐本体已有了较为全面、客观的认识。然而，这种体认还只是停留在单纯的技术探究层面，虽然这是真正把握瞿维钢琴音乐最为重要的基石，但又完全不能止于这一阶段。作为个体经验和社会历史共同意识产物，音乐艺术既融含了作曲家的精神世界又不可避免地带有特定历史时期强烈的现实影射力；特别在横向的、历时性的发展演进过程中，音乐作品题材与技法特征所展现出的创作理念又折射出了一个时代心态的转变历程。

第一节 题材内容的时代演进

回顾中国音乐创作的发展历程，器乐作品的题材向来投射着每一个历史阶段的时代命题，反映出不同作曲家对于主流话语的附和与游离。因此深入探讨瞿维钢琴音乐题材内容的时代演进，既是考察瞿维钢琴创作审美取向、心性历程的必由阶段，同时也更加有助于我们贴地理解中国当代音乐家在自我与社会、艺术与政治之矛盾间所面临的矛盾心境与苦闷挣扎。

一、从浪漫到质朴

自二十世纪初开始中国近代新式学堂大规模兴起，伴随于此盛行开来的“学堂乐歌”和日益普及的学校音乐教育为中国钢琴音乐文化的初期萌芽奠定了发展的基石。在此期间，以萧友梅、黄自等为代表的一批早年留学海外、接受西式音乐教育的作曲家，在回国之后写作完成的一系列钢琴小品及艺术歌曲的钢琴伴奏，就此拉开了中国钢琴音乐创作活动的序幕。此后的三十年代，中国钢琴音乐创作沿着前人铺就的道路不断得到深入地探索，涌现出了一大批数量众多、质量上乘的中国风味钢琴作品，“形成了我国近代钢琴音乐创作的第一个高潮”⁴⁴。这些作品大多旨趣高雅，个人化的情感意味十分浓郁，作曲家在借鉴西方音乐作曲技法理论的同时亦对中国传统音乐风格与审美气韵进行着创造性的转化，近代理性启蒙与浪漫抒情共同造就了空灵清新的音乐风格。正是在这样时代浪潮的背景下，瞿维开始接受正规的专业学校音乐教育，虽然尚处于知识积累的成长阶段，但瞿维浸润其间一方面广泛接受着西方古典浪漫派钢琴音乐文化的熏陶，另一方面又受到五四以来“调和中西”新音乐观潜移默化的影响，这种外部的影响逐渐内化为瞿维音乐观念形成的重要养分，并为其日后的钢琴音乐创作奠定了风格的基调。

抗战爆发之后，中国钢琴音乐创作在动荡不安的战争变局中突破重重阻碍，依旧保持着强有力的发展态势，“更多的作曲家进行了更多种题材、风格的创作实践，将中国钢琴音乐创作向深广的领域推进”⁴⁵。在以大城市为中心的音乐圈中，江文也、丁善德、桑桐等创作的钢琴作品虽然在技术手段上各有侧重，音乐风格也不尽相同，但均集中反映了这一时期“学院派”作曲家对民族化创作技法的深入探索和对个体经验与情感诉求的自由表达。相比之下，瞿维四十年代创作的两首钢琴作品——《蒙古夜曲》和《花鼓》则在承继这种民族化音乐语言风格的基础上，因革命政治因素的介入展露出了先后迥异的音乐情趣和审美趋向。

作为都市进步青年的一员，瞿维在强烈革命热情的驱动下于1940年奔赴延安。在到达解放区之后，瞿维第一次真实感受到来自土地、来自农民鲜活生命的冲击，并在主观上产生了想要走近人民的单纯冲动和真挚期望。而在另一层面上，植根于广袤农村的民间文艺传统又因其与大众、革命以及民族的叠照而具有了强烈的进步性，并逐渐成为解放区最重要的艺术资源。然而当观念真正落实到具体的艺术创作中，思想转型所带来的实际效用却往往是滞后的。正如瞿维创作于1941年的钢琴处女作《蒙古夜曲》，这首作品

⁴⁴ 冯效刚. 20世纪上半叶中国钢琴音乐文化[D]. 南京艺术学院, 2007年, 博士; 指导教师: 居其宏。

⁴⁵ 魏廷格. 我国钢琴音乐创作的发展[J]. 音乐研究, 1983年第2期, 第41页。

虽然取材于两段蒙古民歌旋律，但却难掩欧洲浪漫主义音乐风格技法的痕迹，诗意抒情的曲调、流动婉转的织体以及频繁多变的半音转调，传达出的是作曲家个人细腻敏感的心情意绪。虽然早在上海求学时期瞿维就积极参与到当时的左翼音乐活动，并逐渐意识到了“艺术对社会应起的作用”⁴⁶，但其所接受的音乐教育却给他最初的创作技法和艺术观念打上了深深的学院派风格烙印。在1942年之前，解放区予以知识青年较为宽松的政治环境，音乐创作的选择度还比较自由，在没有过多政策干预的条件下，瞿维初涉音乐创作领域自然地选择了他最为熟知的音乐表现方式，因而这首手法稚朴却又灵动清新的钢琴小品流露出的仍是浓厚的知识分子群体的思维和情感方式。

而在五年之后瞿维创作完成的个人代表作《花鼓》里，这种音乐风格就发生了不小的变化。在经历了1942年延安文艺座谈会及此后一系列整风运动，为工农兵服务、向工农兵学习以及改造小资产阶级思想感情成为延安文艺工作者的当务之急和必经之途。这种以人民为本位的革命文艺构想迫使解放区知识分子群体一遍遍地淘洗着自身多愁善感、纤细复杂的本能“缺憾”，并将其重塑为与革命精神相一致的朴素、单纯、坚强的情感。在这样的原则立场的引导下，《花鼓》流淌出的已不再完全是《蒙古夜曲》中那种充满个体经验的细腻情感的抒发，瞿维试图用通俗的民歌旋律、简洁的和声织体、以及明快动感的节奏营造出符合大众群体审美要求的情感体验，那便是对革命胜利乐观、单纯而又无比质朴的向往和期许。但值得注意的是，作曲家在此作中除了采用《凤阳花鼓》渲染粗犷热闹的民间舞蹈场景，又以充溢着江南水乡情调的民歌《茉莉花》描绘了截然不同的女性演员形象，这一抹柔美秀丽的色彩恰恰流露出了瞿维本人对于革命斗争背后人性脉脉温情的有感而发。

从钢琴创作生涯的一开始，瞿维就遭遇了革命主流“语言”与个人乐思情致抒发之间的矛盾和抵牾。伴随着世界观的改造和党内文艺干部身份的确定，瞿维的创作手法逐渐倒向了前者，不论是贴近民众的内容呈现抑或是以“普及”为准则的技法运用，无不印证了《讲话》中提出的“艺术为政治服务”与大众化美学要求的巨大统摄力。然而，这种逐渐被奉为圭臬的“权力话语”却在建国后瞿维的钢琴创作中展现了一定程度的反转。

二、从“无标题”到“革命叙事”

建国之后，社会各项事业百废待兴，来之不易的安定环境极大地鼓舞了音乐家的工作热情，这一时期的钢琴创作也随之获得了更深更广的发展。1957年以前，大体宽松开明的文艺方针使钢琴创作呈现出了丰富多样的艺术特色，虽然大多数钢琴作品依旧紧紧围绕“民族化”、“大众化”的议题展开构思，旋律曲调与民间音乐保持着密切的联系，但在多声技法的运用、钢琴性能的探索与音乐情感的表达方面却因不同作曲家的审美取向而呈现出了缤纷的色彩。这一时期的钢琴创作中，标题性音乐占据了绝对的主导性地位，其原因除了基于中国传统音乐审美习惯的考量以外，还与当时文艺政策对器乐创作现实表达与思想高度提出的更高要求密切相关。置身其间的瞿维本该沿着由《花鼓》“树立的风格上的典范”继续向前，但翩然而至的赴苏留学却为作曲家提供了暂时远离国内政治漩涡的契机，留苏期间的钢琴创作不仅展现了瞿维对中西钢琴创作技法融合途径的积累与探索，更发挥着他对个人内在精神世界和情致情绪的追求和表达。

在1955至1959的四年时间，瞿维先后创作了三首无标题钢琴作品——《序曲第一号》、《序曲第二号》和《主题及变奏曲》。随着瞿维对西方古典浪漫主义及俄罗斯民族乐派多声创作技法经验的全面掌握和运用，原本单纯的旋律音调在灵活多变的和声、织体、调式调性等手法的衬托下获得了更加丰厚的情感意涵和音乐张力。与此同时，无标题音乐的创作特性也为瞿维音乐灵感的施展提供了较为自由的空间。

在瞿维全部的七首钢琴独奏曲中，唯一选用传统文人音乐作为旋律基础的作品就是《序曲第一号》。这首以古琴曲《阳关三叠》为母题的钢琴小品，一改瞿维在前两首钢琴作品中积累下来的对反映群众生活、符合大众听赏习惯的民间音乐风格的偏爱，传统文人式的吟诵嗟叹在凝练深沉的和声衬托下，折射出的正是作曲家本人彼时远离故土孤独求学的心境和古典含蓄的审美品位与精神追求。

而同样都以具有陕北地域特征音调作为旋律素材的《序曲第二号》和《主体及变奏曲》，前者利用连续快速的音程大跳和频繁的和弦外音营造了如流水般明朗清新的整体风格，同时急促厚重的陕北风味对比

⁴⁶ 瞿维. 忆星海 [J]. 人民音乐, 1958年第8期, 第24页。

乐段又为这种单纯诙谐增添了一丝苍凉深邃的意蕴；后者则几乎施展了作曲家所掌握的全部创作技术，丰富多样的变奏手法塑造了陕北民歌时而质朴亲切、时而灵动跳跃、时而浓烈苍劲的复杂面向。这三首作品宜静宜动、雅俗兼备，蕴含在这其中的作曲家鲜活可感的情绪所展露的不是浅层世俗的情趣，而是知识分子式深厚内敛的内在追寻，不论对传统士大夫生活与精神世界的想象还是对陕北民歌背后精神主题的人文关怀，都体现出与当时国内主流音乐创作原则一定程度的背离。不难看出，无论强大的“世界观”如何理性引导瞿维的精神改造，一旦条件允许，那种对非功利性审美追求的艺术家的本能又会重新占据他个人精神与创作观念的高地，而这三首钢琴曲也因此成为瞿维全部钢琴音乐中最具艺术价值和人文精神的作品。

经历了1957年“反右”和1958年“大跃进”等一系列政治运动，国内整体的音乐创作环境日趋保守，特别是在毛泽东“两个批示”和“三化”讨论之后，改编曲一跃成为了这一时期钢琴创作的主流，其原因大抵是“作曲家基于当时人们对于器乐音乐内容的片面性看法而选择的带有‘自我保护’性的写作方式”⁴⁷。在此风气的影响下，本可以一展才华的瞿维从苏联留学归来直至文革结束，仅创作完成了一首钢琴改编作品——《洪湖赤卫队幻想曲》。虽然这首创作于1963年大型独奏钢琴曲以多种音乐形象的塑造和钢琴技巧的施展，充分了发挥瞿维在苏联学习积累的各种钢琴创作技法，但正如瞿维自己所言，这首幻想曲“只从意境上概括出歌剧的主要特征”，并“把激越的革命热情与亲切的抒情气息在音乐上更发挥了一下”⁴⁸，因此就钢琴音乐本身而言已无法带给听众更广阔深刻的感受与思考。当面对着强大的意识形态与思想改造运动，瞿维的钢琴创作显然已无法安然停留在单纯的自我抒发和对人民生活的贴近与关切，更加宏大的革命叙事和对党与国家的忠诚歌颂才是六十年代前期文艺界所需要到达的程度。无法在政治与艺术之中间地带安身立命的瞿维在此时对这部取得已成功的歌剧进行改编似乎是“最好”的选择，然而纵使瞿维在技法层面竭尽全力地表现出了他的创作才能，但思想的“纯正”与内容的“正确”却造成了音乐艺术独立价值的消融，从这一角度来看，这首规模宏大的钢琴曲并没能超越其稍早前在苏联时期创作的三首钢琴小品。

三、落于质朴的回归之象

进入新时期之后，整个中国的音乐创作迎来了转型之后的蓬勃发展。西方现代音乐的大量传入以及解禁之后较为宽松的创作环境使这一时期的钢琴音乐不论是题材选择、创作技法抑或是艺术内涵都达到了未曾有过的广度和深度。透过汪立三、储望华、陈怡等为代表的老、中、青三代作曲家的钢琴创作，我们不难发现他们在大胆吸收借鉴西方现当代音乐语言和作曲技法的同时，已对钢琴音乐的“中国风格”进行了重新界定，自三、四十年代以来形成的对民族民间音调旋律的重视和强调逐渐发展成为对传统音乐的韵味和特质的整体性把握，其文化之根性已由表象转向更深处沉淀。更为重要意义的是，这些钢琴作品突破了自建国以来逐渐僵化的音乐风格与语言，显露出作曲家强烈的个人情感和对历史的深度反思，因此也具有更加独立的形式美感与艺术价值。

当“文革”一结束，瞿维就迫不及待地在1978年创作的钢琴独奏曲《荷花舞》，带有甘肃陇东地区民歌风味的曲调反映出作曲家一贯注重的对质朴民间音乐素材的挖掘和精心雕琢，形象鲜明的标题描绘以及对古典浪漫派创作技法的自如运用，使整首作品洋溢着荷花般清新恬淡的气质。大浪之后，瞿维再次拾起停滞了十多年的钢琴创作，卸去重重重负后的轻松畅快之感在这首作品中显得尤为突出。然而在音乐的体裁内容上，瞿维虽然恢复了他在五十年代所形成的“民歌风”特征，但与当时国内钢琴音乐创作的整体境况和发展势头相比，这样的回归多少显得有些平淡。在整个文化艺术界受到惨痛冲击的十多年间，瞿维只是在文革伊始受到了一些冲击，当他参与到芭蕾舞剧《白毛女》的改编工作之后生活就变得相对比较平顺。这段不同与大多数知识分子的人生经历致使瞿维在文革结束后并没有真正从主观上理性反思艺术与政治之间的关系，结合着其在八十年代以后的诸多言论和其他领域的音乐创作，我们依然能够清晰发现他对毛泽东文艺思想及《在延安文艺座谈会上的讲话》的忠贞和拥护。当外部政治干预在新时期逐渐消退之时，内植于瞿维思想深处的思维方式与情感认同却还仍然保持着强大的惯性，对意识形态立场的过分强调和对革命文艺传统的恪守使得瞿维既不易接受在八十年代大量涌入的西方现代音乐技法也无法在题材内容上

⁴⁷ 李焕之. 当代中国音乐[M]. 北京: 当代中国出版社, 1997年版, 第191页.

⁴⁸ 瞿维. 关于《洪湖赤卫队》幻想曲的改编[A]. 瞿维. 瞿维文选[M]. 广州: 广东高等教育出版社, 1991年版, 第101页.

真正释放他对音乐艺术的感性认知和对历史、人性的深刻思索。在自由的环境中，瞿维的音乐生命反而显得有些自缚手脚，这也许可被视作瞿维钢琴创作在八十年代锐减（仅创作了这一首钢琴独奏作品）、并逐渐被人们淡忘的重要原因之一。

第二节 音乐语言的总体特征

如果我们将肇始于上世纪三十年代、一直接受无产阶级政党领导和的革命音乐称为“当代主流音乐”的话，较早奔赴延安并始终紧随这一革命音乐传统的瞿维，向来被视为主流音乐家中“正宗”的一员。然而通过对其钢琴音乐创作时代轨迹的梳理，我们不难发现瞿维的钢琴音乐同主流革命音乐文化之间仍然存在着一定程度的疏离。由于器乐创作的特殊性，钢琴音乐往往无法像歌曲那样能够直接描绘具体事件和表达思想内容，而正是这样的特性使得瞿维的钢琴创作能够在意识形态的强力统摄下获得一丝喘息的机会。这种兜转与游离的真实状态反映在其钢琴音乐的创作风格中则一方面呈现出与时代宏旨的高度契合，另一方面又透露出作曲家在“权力话语”规约下自我审美选择艰难而又隐晦的申张。

一、对民族与传统的执守

自钢琴音乐这一外来器乐形式在上世纪初扎根于中国后，对民族风格和精神气质的表达与追求一直以来都是中国钢琴音乐创作无需赘言的内在使命。瞿维曾拟文写道，“音乐作品是否具有鲜明的民族风格及独特的个性，是衡量一个作曲家在艺术上是否成熟的标志。”⁴⁹作为裹挟在这一历史洪流中的作曲家，瞿维的音乐创作始终践行着他个人对音乐民族化道路的认知与解读。

在瞿维的七首钢琴独奏作品中，这种民族化风格的探索首先体现在他对民间音乐素材的挖掘，特别是对民间歌舞音调的广泛借鉴与运用。除了《序曲第一号》借用了传统文人音乐《阳关三叠》的曲调之外，瞿维绝大多数钢琴创作都与民间音乐资源有着不可分割的深厚根基。不论是《蒙古夜曲》和《花鼓》中对原始民歌曲调的改编，还是《序曲第二号》、《主题及变奏曲》以及《荷花舞》在汲取地方民歌音调特征基础上的再创作，瞿维主观上复现的都不是与知识分子阶层紧密关联的传统“雅文化”生活，这种创作上的偏好固然与瞿维年少时受到戏曲、民歌等民间音乐形式的熏陶不无关联，但综合其自幼接触西式音乐以及接受过专业学校音乐教育的人生经历，我们似乎能够感知到这背后可能蕴含的深层次原因。瞿维曾明确表示“对待历史遗产不可以‘兼收并蓄’，而一定要采取分析批判的态度”⁵⁰，只有反映人民大众思想情感的民间艺术形式才具有鲜活的生命力和被吸收利用的价值。不难看出，这种创作理念的表述与毛泽东在《讲话》中对民间文艺“使一切文学艺术相形见绌，它们是一切文学艺术的取之不尽、用之不竭的唯一源泉”⁵¹的重要论点有着极高的相似度。在中国近现代文化“脱雅入俗”、重心持续下移的大趋势中，“民间或乡村文化经验和形式似乎承载了民族文化复兴与更生的希望所在”⁵²，瞿维始于延安的钢琴创作所彰显出的对民间音乐的高度重视既是来自内心民族主义审美意识的鼓动，更体现出对在上世纪中下叶持续发酵并产生深刻影响力的革命文艺创作形式标准的某种回应。

除了以民间音乐作为其艺术创作的源泉之外，瞿维在创作技法的运用上始终没有偏离对传统风格的坚守。回顾瞿维的成长经历，虽然他早在上世纪30年代就已完成了四年正规的学校音乐教育，但并未有系统过学习作曲理论知识，从他这一时期创作的《蒙古夜曲》和《花鼓》中，我们能够明显感受到其对欧洲浪漫主义音乐创作技法的模仿和来自贺绿汀等人创作的中国风味钢琴作品的影响。真正赋予瞿维扎实的作曲技法理论功底、奠定其日后创作技法风格的主要是他建国后在苏联接受到的专业而又系统作曲训练。由于历史的原因，当时苏联所惯用和推行是以西欧古典、浪漫主义及俄罗斯民族乐派为主的作曲理论，德彪

⁴⁹ 瞿维. 创作具有中国气派的交响音乐作品 [J]. 人民音乐, 1983年第6期, 第6页。

⁵⁰ 瞿维. 大力弘扬民族音乐优秀传统 [J]. 音乐研究, 1991年第3期, 第9页。

⁵¹ 毛泽东. 《在延安文艺座谈会上的讲话》[A]. 毛泽东. 毛泽东选集(1—4卷)[M]. 北京: 人民出版社, 1991年版, 第860页。

⁵² 吴舒洁. 知识分子与大众化革命(1937—1949)[D]. 北京大学, 2007年, 博士; 指导教师: 李杨。

西以降的二十世纪音乐家均都受到了不同程度的批判。在这样的艺术环境中，瞿维的创作能力既与国内时相比有了长足进步，但同时又形成了一定的局限性。在瞿维后来的钢琴作品中，深入民间的旋律、严谨规范的曲式、单纯清晰的调式调性以及西方传统和声原则上的民族化多声技法处理等，无不体现着俄罗斯—苏联乐派的影响力。虽然瞿维创作的最后一首钢琴曲《荷花舞》时已是改革开放的新时期，但各种现代音乐创作技法的风起云涌并没有撼动瞿维在这首作品中对传统作曲技法和音乐语言的坚守。革命文艺传统观念的持续作用使已步入花甲之年的瞿维对现代技法一直保持着较远的距离，与此同时采用现代技法的先锋音乐所暴露出的与表现民族音乐精神气质的抵牾以及脱离大众听赏习惯等方面的弊端也在一定程度上加剧了瞿维对新技法的保守态度。虽然作曲家在面对听众不同审美水平的差异时有对音乐风格和创作技法运用自由选择的权利，但正如魏廷格所言，“为了写出富有生命力的、反映时代风格的、能在当代广大听众感情的海洋中掀起波涛来的钢琴音乐，认真考虑技法风格的选择，决不是无关紧要的”⁵³。由此可见，瞿维对传统技法的坚守既是其执着自我、不为时代潮流轻易动摇的创作个性的重要佐证，但同时这样强烈的服从与恪守中也包含着一些令人遗憾与发人深思的内容。

二、贴合大众的体裁与形式

从早年创作钢琴曲《花鼓》到上世纪五十年代《洪湖赤卫队幻想曲》的诞生，再到改革开放之后的《荷花舞》，瞿维通过一系列的钢琴创作实践和与之相互印证的理念诉说，共同阐述着他对于器乐创作大众化问题的理解和看法。在他看来，包括钢琴音乐在内的器乐创作的繁荣“离不开人民的支持，只有人民才是我们最广大的知音”，“为人民服务是我们工作的出发点、也是归宿点”⁵⁴。这种具有强烈社会责任意识、对人民群众抱有深厚情感并将其视为音乐艺术接受者与服务对象的观念，实际暗合了长久以来占据“权力话语”地位以人民为本位的革命音乐构想。无论是延安时期提出的文艺“为工农兵服务”，还是改革开放之后更加宽泛的“为人民服务”口号，其背后都蕴含了突出与强调大众群体历史作用的巨大诉求。当人民被奉为社会变革与历史发展的主体，作为意识形态重要载体的艺术创造自当要为这样的社会主体服务。这种理论本身的合逻辑性所带来的影响是无疑深刻的，在瞿维和与其同辈的大多数中国音乐家身上，面向人民、贴合大众的审美追求表现出的是一种具有共性意义的“集体无意识”。在具体的钢琴音乐创作中，脱胎于大众化观念的“普及优先”策略使瞿维认识到“必须找到最有效的使艺术作品被群众接受的途径和方法”⁵⁵，因此他的钢琴作品在规模、体裁、形式以及标题性等问题上都极力附和着“多数人”的听赏能力与审美取向。

除《主题及变奏曲》和《洪湖赤卫队幻想曲》之外，瞿维其他的钢琴作品篇幅都比较小巧，总小节数均控制在100小节左右。这样的安排有助于主题形象更加突出凝练，在这里瞿维充分考虑到了一般大众的欣赏能力，避免过于长大的规模所造成的听觉疲劳和审美不易。在音乐体裁方面，瞿维的钢琴作品大多采用欧洲古典浪漫主义时期流行的乐曲样式，如夜曲、序曲、变奏曲、幻想曲等，创作手法偏重于对情境的描绘或对情绪的渲染抒情，它们同作品明确的标题共同引导着音乐意象的传达，强化了创作者与欣赏者之间的沟通。虽然瞿维也尝试了一些无标题创作，取消对乐曲内容清晰的指向，但移植或改编自传统、民间音乐的主题素材又在一定程度上弥补了这种音乐上的不确定性，展现民间生活或情景描绘的风俗小品仍是瞿维钢琴音乐创作的重心。作为音乐形式综合体现的曲式，瞿维的绝大多数钢琴创作都采用了对比较为简单的三部曲式原则并渗透进了中国传统音乐结构思维，这种曲式结构上体现出的创作倾向是与主题内容、规模及体裁形式密不可分的。特别是在根据歌剧《洪湖赤卫队》改编的钢琴曲中，瞿维同样没有采用更加适合表现戏剧张力效果的奏鸣曲式，作为拥有扎实作曲功底、以交响音乐创作著称的作曲家，瞿维完全有能力驾驭这种复杂曲式。但正如作曲家所言，这首改编作品只是要从意境上概括出歌剧的主要特征，而不是展现复杂的矛盾冲突，因此仅仅采用复三部曲式即已足够完成情绪抒发与形象描绘等预设的创作意图。作为一首忠实于原歌剧的改编作品，这种对若干首歌剧片段平铺直叙的钢琴化改编无疑是使钢琴音乐为大

⁵³ 魏廷格. 我国钢琴音乐创作的发展[J]. 音乐研究, 1983年第2期, 第50页。

⁵⁴ 瞿维. 创作具有中国气派的交响音乐作品 [J]. 人民音乐, 1983年第6期, 第9页。

⁵⁵ 瞿维. 钢琴曲《花鼓》产生的经过[A]. 童道锦, 孙明珠. 钢琴艺术研究(中)——中国钢琴作品的分析与演奏[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2003年版, 第42页。

众接受的重要途径之一；但从另一方面来说，由于缺乏对戏剧冲突的深刻展现和对音乐发展内在张力的塑造也使这首作品只能成为原歌剧的影子，而无法形成其自身独立的艺术价值。

在瞿维一篇写于改革开放初期的文章中，他对当时交响音乐领域的创作现状有着如下的判断：“目前的作品中，色彩性的素描、风俗性的图画较多，史诗性的哲理性的作品较少。直接引用民间音乐，在此基础上加以发展变化的作品较多，溶化了民族音乐的特点和精粹，根据表达生活的要求而创作的作品较少。从放映生活的角度来说，外在的表面的描写较多，有深度的挖掘人民精神品质的作品较少”⁵⁶，而如果将这段清醒中肯的认识看作对瞿维自身钢琴音乐创作的评价也并无二异。在追求更高层次的艺术内涵与为大众所能接受的形式之间，往往横亘着一条不易跨越的鸿沟，这需要音乐家拥有娴熟敏锐的艺术创造力和打破常规不落窠臼的勇气。在瞿维的文论中我们虽然能够看到他对于器乐创作进一步发展的渴望，但在实际的钢琴音乐创作中，瞿维呈现在人们面前的仍然是具有鲜明标题性和描绘性的抒情小品。这种理想与现实的落差背后所折射出的正是以瞿维为代表的革命主流作曲家在真正解除对正统思想的“忠顺”、自由表达内在心性与人生体悟这一过程中的艰难和徘徊。

三、细腻抒情的情感勾画

上世纪六十年，我国音乐界掀起了有关“革命化、民族化、大众化”的广泛讨论，由此定性下来的“三化”标准曾一度成为此后相当长的时间内我国音乐创作的重要要求之一。纵观瞿维的钢琴音乐创作，无论是战争年代、建国之后抑或是新时期，他的钢琴作品似乎都隐含了这样的时代命题。但当拨开表象向内里探寻时，我们却发现瞿维在用细腻的笔触和质朴清新的抒情，透过民歌化的旋律委婉地流泻着他个人的心绪与性情。在瞿维的钢琴作品中，民间气息与文人气质同样浓烈，主观上迎合标准的创作意图与精致趣味的自然流露所造成的矛盾个性正是瞿维钢琴音乐创作最为突出的特征之一。

在改编曲的创作中，瞿维多倾向于采用抒情性很强的民间音乐素材，仅有的一首表现民俗场景的《花鼓》由于对比运用了婉转细腻的南方民歌《茉莉花》旋律，因此那种过于世俗喧闹的情绪得到了很好的中和。在简洁的和声织体伴奏下，旋律如水般流畅灵动跳跃，表面上以描画女性独舞形象而出现的乐段实际上反映的是作曲家内心对于平凡生活之中脉脉温情的神往。而在汲取民间音调特征的独创性作品里，作曲家微妙细致的情致更是展现在他对于旋律的精心雕琢，如歌般的主题“有的热情洋溢，有的细腻秀丽，但总是想象丰富，气息清新”⁵⁷。在运用各类技法对其进行烘托和发展时，瞿维并没有肆意抛出他所掌握的写作技巧，营造出轰轰烈烈但实则空洞无物的音响；相反，讲究节制的技法择选巧妙地将主题衬托得更加摄人动听，在必要的时候，瞿维又常常会以音乐色调的变化和动静间的对比勾画出音乐形象复杂多面的性格，进而增加了音乐的表现力。客观来说，瞿维的钢琴音乐语言并不“大众化”，如同水墨画般铺陈开来的音乐画卷所渲染出的是带有知识分子气息的细腻情感。在对音乐形象与表现内容的选择和刻画上，除却《洪湖赤卫队幻想曲》这一首“应景之作”以外，瞿维的钢琴音乐并没有同他的交响乐和歌曲创作一样单刀直入地直接描画战争、革命、建设活动或与之相关的具体事项，而是迂回到革命的背后，透过那些具有民族特性的艺术审美符号、充满人性关怀的传统精神与反映质朴生活趣味的民歌旋律抒发着他对土地、人民以及生活的理解和体悟。在这层意义上，瞿维的钢琴创作似乎可被视作他全部音乐作品中最多表现其隐秘内心的“释放之地”，他一方面努力顺应着主流音乐文化的要求，另一方面却又不放弃对政治命题之外、更高层次的人生、人性、人情的抒写，而瞿维钢琴音乐创作所特有的细腻抒情的情感勾画，正是他在革命与艺术间觅得的一块相互兼容的“中间地带”。

⁵⁶ 瞿维. 大力弘扬民族音乐优秀传统 [J]. 音乐研究, 1991年第3期, 第7页。

⁵⁷ 魏廷格. 我国钢琴音乐创作的发展[J]. 音乐研究, 1983年第2期, 第46页。

结语 在政治“理智”与艺术感性间徘徊

作为当代少有的几位贯穿二十世纪中国音乐发展历程的作曲家，瞿维的人生经历是不可复制的。从四十年代由都市奔赴革命圣地延安，到建国之后在政治与艺术的夹缝中沉浮，再到呼吸着改革开放后的自由空气，能够与之相媲拟的寥寥无几。长久以来，中国音乐界一直存在着两类音乐家群体之间的矛盾，多数在抗战之前就已接受过专业学校音乐教育的老一辈作曲家，在战争年代依旧能够保持着相对独立的个体精神，他们并不趋附于任何一种意识形态，以较纯粹的艺术力量支撑着民族危亡之际人们的心灵；而一大批在解放区成长起来的音乐家则由于客观的历史条件和受制于政治权威，造成了他们技术功底的贫弱和艺术修养的不足。在瞿维的身上，这两类音乐家的印记都相当浓厚，如何在“革命话语”和“个体情感”间作出抉择是他一生都无法回避的难题。

纵观瞿维一生的钢琴音乐创作，其数量在他全部的音乐作品中所占的比重并不是很多，但仅就其传播的广度和深度来看，曾以一首《花鼓》誉满中外的瞿维钢琴音乐创作为何会在此后几近销声匿迹，个中原因就值得人们深入探究。虽然瞿维全部的钢琴作品横跨了中国钢琴音乐发展三个重要的历史时期，但他的音乐风貌却没有跟随历史剧变的脚步发生深刻的转折，在上世纪中叶在各种历史条件下所形成的音乐风格一直延留在瞿维的钢琴作品中，这种趋于保守的创作特质似乎无法永远屹立不倒在时代的浪尖。

在深入民间、挖掘其凝聚的最广泛的民族精神诉求上，瞿维无疑是成功的。在他的钢琴创作中，泛着浓郁地域特征的民歌化旋律无不建立在对民族民间音调精髓的提炼与汲取上，倾注着他对乡土文化和民族民间艺术形式的情感体验。在采用钢琴这一外来乐器表现中国民族音乐气质上，瞿维以西欧古典浪漫主义及俄罗斯民族乐派的作曲理论为基础，继承和发扬着对前人对中西结合创作技法的探索。繁复多样的五声性和声处理、融入传统思维的调式和结构布局以及用钢琴化织体模拟民族器乐的演奏特征等，无不投射着他个人及其背后整整几代作曲家对于民族多声性创作的不懈追索。在情感的表露上，瞿维的钢琴音乐显得真挚而又细腻，贴近民众而又不流于俗白，他用雅化的音乐语言抒发着对植根于广袤土地的乡土精神的歌咏，书写了一种感动和悲悯的情怀。在上世纪五十年前后的特殊历史环境中，主流革命音乐文化日益规约着音乐家个体的感性体验，知识分子式的纤细敏感和对作曲技法的深入探索均受到不同程度的压制，在这一过程中，瞿维及其钢琴音乐无一例外地被裹入了时代的潮流中。特别是他创作的《洪湖赤卫队幻想曲》，在今天的人看来，这首作品明显回应了外部意识形态对宏大叙事和民间音乐的推崇，但同时，作品中对于革命斗争和光明未来的单纯歌颂却又是建立在他个体经验基础上的真情流露，对于这种历史的困顿我们并不能用非黑即白的二元观点加以简单评判。

显而易见的是，瞿维对于主流革命音乐方式的维护和恪守使他钢琴音乐创作打上了深深的时代烙印。对民间音乐形式和表现内容的偏好导致在他的钢琴音乐缺乏更加丰富的面向，同样饱含民族音乐气质、富于优雅含蓄的古典音乐传统并没有得到瞿维更多的重视。虽然在《序曲第一号》中瞿维成功展露对古曲《阳关三叠》之文人意蕴的把握，但他并没有在这一风格的道路上继续开挖下去。与此同时，谨慎低调的性格和较为平顺的人生经历也使得瞿维在文革之后既没有跳出业已僵化的音乐语言和风格去接受西方现代作曲技法，也没有真正在主观上对政治与艺术的关系作出深刻的反思。瞿维的钢琴音乐创作虽然总是如歌唱般抒情清新，但深究之下，我们却又明显发现其中缺乏的与新时代相接的精神和哲理性的思考与内涵。

综上所述，在瞿维的钢琴音乐创作中，意欲迎合大众的内容与技法选择同文人细腻气质的自然流露始终处于一对矛盾当中。在专业音乐评论家的眼中，他的钢琴作品由于题材和技法的局限因此并不被认为有很高的艺术价值；而在普通听众那里，知识分子式的人文关怀又显得不够通俗。正是在政治与艺术之间的兜转与徘徊，造成了瞿维钢琴音乐创作无法超越的困境。在王西麟悼念恩师瞿维的文章中，他转述了瞿维曾经对他说过的一句话：“自己已不容易改变了！”⁵⁸这句话实际上道出了作曲家的心声，对于经历过革命

⁵⁸王西麟. 悼念我的恩师趣味先生[A]. 刘蔚. 交响情怀——《爱乐者》创刊20周年文选[M]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2005年版, 第28页。

风雨、从历史深处走来的瞿维来说，意识形态的巨大惯性并不能如想象般容易退去，瞿维的钢琴音乐创作在反映着他个人心性与审美取向的同时，更折射出过去一个时代社会文化发展的缩影。作为历史当中的个人及其精神产物，对瞿维和他钢琴音乐的评价必须要回到特定的时代背景中，切不可盲目判断。但在设身处地理解其中的挣扎与困窘之后，我们应当理性看待瞿维钢琴音乐创作中暴露出的问题，对于未来中国钢琴音乐的发展而言，应当发扬什么规避什么也就一目了然了。

参考文献

一、钢琴曲谱

[1]瞿维. 瞿维钢琴曲集[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1991 年版。

二、著作

[1]瞿维. 瞿维文选[M]. 广州: 广东高等教育出版社, 1996 年。

[2]卞萌. 中国钢琴文化之形成与发展[M]. 北京: 华乐出版社, 1996 年版。

[3]童道锦, 孙明珠. 钢琴艺术研究(中)——中国钢琴作品的分析与演奏[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2003 年版。

[4]李西安, 军驰. 中国民族曲式(民歌、器乐部分)[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1985 年版。

[5]樊祖荫. 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 年版。

[6]李吉提. 中国音乐结构分析概论[M]. 北京: 中央音乐学院出版社, 2004 年版。

[7]杨瑞庆. 中国民歌旋律形态[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2002 年版。

[8]杨儒怀. 音乐的分析与创作(上下)[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1995 年版。

[9]林华, 叶思敏. 复调艺术概论[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2010 年版。

[10]钱亦平, 王丹丹. 西方音乐体裁及形式的演进[M]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2003 年版。

[11] 向延生. 中国近现代音乐家传(第三卷)[M]. 沈阳: 春风文艺出版社, 1994 年版。

[12]李焕之. 当代中国音乐[M]. 北京: 当代中国出版社, 1997 年版。

[13]居其宏. 新中国音乐史(1949—2000)[M]. 长沙: 湖南美术出版社, 2002 年版。

[14]梁茂春. 中国当代音乐(1949—1989)[M]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2004 年版。

[15]汪毓和. 中国近现代音乐史(第三次修订版)[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2009 年版。

[16]刘靖之. 中国新音乐史论[M]. 香港: 中文大学出版社, 2009 年版。

[17]李泽厚. 中国现代思想史论[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2008 年版。

[18]李洁非, 杨劼. 解读延安——文学、知识分子和文化[M]. 北京: 当代中国出版社, 2010 年版。

[19]明言. 20 世纪中国音乐批评导论[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2002 年版。

[20]冯长春. 中国近代音乐思潮研究[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2007 年版。

[21]梁茂春. 中国音乐论辩[M]. 南昌: 百花洲文艺出版社, 2007 年版。

三、论文

[1]吴舒洁. 知识分子与大众化革命(1937—1949)[D]. 北京大学, 博士论文, 2007 年。

[2]周俊. 毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》研究(1942—1949)[D]. 山东大学, 博士论文, 2009 年。

[3]王晔. 二十世纪五十年代中国作曲家留苏期间音乐创作研究[D]. 哈尔滨师范大学, 博士论文, 2011 年。

[4]冯效刚. 20 世纪上半叶中国钢琴音文化[D]. 南京艺术学院, 博士论文, 2007 年。

[5]李婷. 二十世纪中国钢琴音乐改编现象之研究[D]. 湖南师范大学, 硕士论文, 2002 年。

- [6]谭晓. 早中期中国钢琴作品中复调技法的运用及教学研究[D]. 首都师范大学, 硕士学位论文, 2005年。
- [7]阮海云. 20世纪中国钢琴音乐作品的传统文化特征[D]. 山西大学, 硕士学位论文, 2005年。
- [8]宁勤亮. 中国民歌主题钢琴变奏曲研究[D]. 贵州大学, 硕士学位论文, 2006年。
- [9]罗苗. 20世纪中后期我国民歌改编钢琴曲的创作特色及风格演进[D]. 湖南师范大学, 硕士学位论文, 2009年。
- [10]李吉提. 踏雪寻梅第一程——作曲家瞿维创作析谈[J]. 音乐研究, 1994年第4期。
- [11]许国华. 音乐艺术上的探索者——瞿维[J]. 人民音乐, 1980年12期。
- [12]魏廷格. 我国钢琴音乐创作的发展[J]. 音乐研究, 1983年2期。
- [13]魏廷格. 从中国钢琴曲看传统音乐与当代音乐创作的关系[J]. 中国音乐学, 1987年第3期。
- [14]汪毓和. 对建国50年来中国钢琴音乐发展的回顾与展望[J]. 钢琴艺术, 1999年第5期。
- [15]魏廷格. 中国钢琴艺术30年回顾——略谈成果与缺失[J]. 钢琴艺术, 2008年第10期。
- [16]冯长春. 两种新音乐观与两个新音乐运动[J]. 音乐研究, 2009年第1期。
- [17]居其宏. 一个无法逾越的反思课题——毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》再认识之我见[J]. 人民音乐, 1988年第9期。

附录

附表一：瞿维音乐创作年表

	作品名称	创作时间	体裁	备注
1	《蒙古夜曲》	1941年	钢琴独奏曲	
2	《白毛女》	1945年	歌剧	与马可、张鲁、李焕之等人集体创作
3	《花鼓》	1946年	钢琴独奏曲	
4	《剿匪歌》	1946年	歌曲	
5	《发电工人歌》	1946年	歌曲	
6	《对花》		四重奏	具体创作时间不详
7	《工人舞》配乐		舞蹈配乐	吴晓邦编舞
8	《世界青年联欢会》配乐	1949年	纪录片配乐	
9	《白毛女》配乐	1951年	电影配乐	与张鲁合作
10	《序曲第一号》	1955年	钢琴独奏曲	留苏期间创作，弦乐四重奏后在1990年被改编成弦乐合奏
11	《序曲第二号》	1955年	钢琴独奏曲	
12	《主题与变奏曲》	1956年	钢琴独奏曲	
13	《秧歌场景》	1956年	管弦乐组曲	
14	《G大调弦乐四重奏》	1957年	室内乐	
15	《革命家庭》配乐	1959年	电影配乐	
16	《人民英雄纪念碑》	1959年	交响诗	构思于留苏，回国后创作
17	《白毛女幻想序曲》	1961年	管弦乐序曲	
18	《洪湖赤卫队》	1963年	钢琴幻想曲	次年改编为管弦乐幻想曲
19	《光辉的节日》	1964年	管弦乐组曲	
20	《工人阶级硬骨头》	1964年	群众歌曲	原为《五好工人之歌》，1965年更名
21	《油田颂》	1965年	大合唱	
22	《白毛女》配乐	1964年	芭蕾舞剧配乐	与严金萱等人共同完成
23	《白毛女》	1974年	交响组曲	
24	《仙鹤舞》	1978年	舞蹈音乐	
25	《荷花舞》	1978年	钢琴独奏曲	
26	《北京的早晨多么好》	1979年	歌曲	
27	《峡谷中的船歌》	1980年	歌曲	
28	《青年进行曲》	1981年	歌曲	
29	《伟大国家伟大的党》		歌曲	具体创作时间不详
30	《大学之歌》	1982年	歌曲	
31	《红娘子》	1982年	交响诗	与王久芳合作，根据古典舞蹈《剑舞》音乐改编
32	电影《燕归来》配乐	1982年	电影配乐	与寄明合作
33	《草原之歌》	1982年	小乐队合奏	根据《燕归来》配乐改编
34	《心中的旗帜》	1983年	歌曲	

35	《音诗》	1983 年	钢琴与乐队	
36	《清脆的铃声》	1984 年	歌曲	
37	《相会在北京》	1985 年	歌曲	
38	《五指山随想曲》	1988 年	管弦乐	
39	《北京在我心中》	1990 年	歌曲	
40	《八十年代新一辈》		歌曲	具体创作年代不详
41	《前进,光荣的上海工人》		大合唱	

附表二：瞿维音乐文论发表年表

1. 《<凤凰涅槃>和它的音乐》，《解放日报》，1942年1月10日。
2. 《<白毛女>音乐的创作——兼论创造中国新歌剧的道路》，1946年8月30日。
3. 《忆星海》，《人民音乐》，1958年第8期。
4. 《关于<洪湖赤卫队>幻想曲的改编》，《文汇报》，1963年8月25日。
5. 《革命战士的光辉形象——浅谈歌剧<江姐>的音乐》，《解放日报》，1964年12月17日。
6. 《革命的激情和抒情相结合》，《人民音乐》，1979年第1期。
7. 《聂耳、冼星海给我们的启示》，《人民日报》，1980年3月28日。
8. 《音乐艺术的社会作用》，《文汇报》，1981年3月30日。
9. 《对祖国的思念——冼星海同志在苏联》，《音乐研究》，1981年第4期。
10. 《关于“流行音乐”的对话》，《人民音乐》，1981年第8期。
11. 《巴托克给我们的启示——在十九届国际音理会第一次圆桌会议上的发言》，《人民音乐》，1981年第12期。
12. 《坚持社会主义的方向——重新学习<在延安文艺座谈会上的讲话>》，《人民音乐》，1982年第7期。
13. 《创作具有中国气派的交响音乐作品》，《人民音乐》，1983年第6期。
14. 《中国作曲家的职责——为人民而创作》，《人民音乐》，1985年第3期。
15. 《对创作自由的理解》，《词刊》，1985年9月号。
16. 《爱国主义的颂歌——介绍冼星海<第一交响乐>》，《音乐研究》，1989年第1期。
17. 《生活是源泉人民是母亲——重温<在延安文艺座谈会上的讲话>》，《人民音乐》，1990年第1期。
18. 《歌颂人民的斗争和胜利——略论吕骥作品的艺术特色》，《音乐研究》，1990年第2期。
19. 《确立毛泽东文艺思想的指导地位》，《人民音乐》，1990年第5期。
20. 《大力弘扬民族音乐优秀传统》，《音乐研究》，1991年第3期。
21. 《迎接挑战》，《中国音乐教育》，1992年第2期。
22. 《沿着毛泽东文艺思想指引的方向前进——纪念<在延安文艺座谈会上的讲话>发表50周年》，《人民音乐》，1992年第6期。
23. 《永生在人民之中——聂耳和上海》，《中流》，1993年第2期。

24. 《世纪的回 ——在花莲举行的作曲家研讨会上的书面发言》，《省交乐讯》，1994 年第 33 期。
25. 《实践<讲话>的成果人民智慧的结果——纪念歌剧<白毛女>诞生 50 周年》，《文艺理论与批评》，1995 年第 4 期。
26. 《星海的社会主义美学观》，《音乐研究》，1996 年第 1 期。

后记

三年研究生的时光如流水匆匆而过，而我在南艺七年的求学生活也已经走到了最后。一路走来，从音乐教育到音乐学专业，其中经历的欣喜与苦痛让我变得更加坚强。虽然过程并不完美，但我仍然感激这一切带给我的成长。

毕业论文的写作从定题、搜集资料、分析、撰写、几经修改到现在，感慨万千。首先我要感谢我的导师冯效刚教授，在他的淳淳教诲下，我的论文从无到有、从最初的杂乱无序、到如今初具规模。特别在我迷茫彷徨之时，正是由于冯老师对我的悉心解惑以及不断的鼓励和安慰，才使我能够不惧困难坚持到最后。

在此，我还要感谢研究生阶段各门任课老师：班丽霞老师、杨曦帆老师、范晓峰老师、刘承华老师等，正是由于你们的努力，让我对音乐学有了更深刻的认识和理解，而从你们身上所看到的对音乐的严谨与执著也深深地感染了我。

此外，我要对百忙之中抽出时间审稿和参加论文答辩的专家们表示由衷的敬意，感谢对本文的意见与建议，这样我才能及时发现自己的不足，并能够得以改正与提高。

感谢上海交响乐团的邹漪老师，她热情无私地为我提供了许多有关瞿维宝贵的第一手资料；感谢与我一同搜集资料、一起讨论的李镛同学，感谢你在我失落之时给予我的支持，感谢你一路以来与我同行。

最后，我还要感谢我的父母与家人，没有你们默默的支持与关心，我无论如何也不能走到今天。

袁月

2014年5月