

中图分类号: J624.1

单位代码: 10231

学 号: 42008316



硕士学位论文

崔世光及其钢琴作品的 民族化研究

学科专业: 音乐学

研究方向: 钢琴演奏与教学艺术

作者姓名: 赵秋红

指导教师: 吴岩 教授

哈尔滨师范大学

二〇一一年 六 月

中图分类号: J624.1

单位代码: 10231

学 号: 42008316

硕士学位论文

崔世光及其钢琴作品的 民族化研究

硕 士 研 究 生: 赵秋红

导 师: 吴岩 教授

学 科 专 业: 音乐学

答 辩 日 期: 2011 年 06 月

授 予 学 位 单 位: 哈尔滨师范大学

A Thesis Submitted for the Degree of Master

**The Research of Nationalization On Cui
Shiguang and His Piano Works**

Candidate	: Zhao Qiuhong
Supervisor	: Wu Yan Professor
Speciality	: Musicology
Date of Defence	: June, 2011
Degree-Conferring-Institution	: Harbin Normal University

目 录

摘 要	I
Abstract.....	II
第一章 绪论	1
一、研究意义	1
二、研究现状	1
（一）由崔世光为国内期刊和著作撰写的文章	2
（二）评论、研究崔世光及钢琴作品的论文及文章	2
（三）钢琴作品曲集	2
三、研究思路	3
四、研究方法	4
第二章 崔世光及其钢琴作品	5
一、崔世光的创作历程	5
（一）创作探索期	5
（二）创作发展期	7
（三）创作成熟期	9
二、崔世光的民族化钢琴作品介绍	10
（一）《山东风俗组曲》	10
（二）《山泉》	13
（三）《刘天华即兴曲三首》	13
三、崔世光的创作思想	14
第三章 崔世光钢琴作品创作中的民族化渗透	17
一、崔世光钢琴作品中体现的中国民间音乐元素	17
（一）民间歌曲元素	17
（二）民间歌舞元素	20
（三）民间器乐元素	22
二、道家美学思想对崔世光钢琴音乐创作的影响	25
（一）真实自然	25
（二）虚静含蓄	26
（三）弦外之音	28
第四章 崔世光钢琴作品演奏的民族化处理	30
一、“润腔”的音色处理	30
二、旋律的线条美感	33
（一）触键	34
（二）呼吸	34
（三）力度	34
三、音乐的虚实相间	35

(一) 延长音的演奏	35
(二) 休止符的处理	36
(三) 虚实的触键力度	37
(四) 重音的处理	37
四、场景的真实再现	37
(一) 喜庆场景的再现	37
(二) 自然场景的再现	38
五、境界的立象尽意	39
结论	42
一、崔世光钢琴曲创作努力探索民族化为中国钢琴创作和演奏积累了经验	42
二、崔世光钢琴曲传承和发展了中华民族的传统文化	43
三、崔世光钢琴曲向全世界推广了中国钢琴音乐	43
参考文献	45
攻读学位期间完成的学术论文	47
哈尔滨师范大学硕士学位论文原创性声明	48
哈尔滨师范大学硕士学位论文使用授权书	48
致谢	49

摘 要

崔世光是活跃在当今乐坛的中国著名钢琴作曲家和演奏家。多年来他的创作都植根于中国音乐文化的沃土之上，积极思考创新的作曲手法，其作品既富有强烈的时代感，又有浓厚的民族情怀。本文通过研究崔世光有代表性的三首中国钢琴曲《山东风俗组曲》、《刘天华即兴曲三首》、《山泉》来深入探讨创作中民族文化对其作品的影响，并从广义的中国传统美学思想角度去理解对崔世光创作的启迪。从而使演奏者从深层次的文化内涵角度去分析崔世光的创作意图，结合中国音乐特有的表现方式，达到深刻理解和演奏出中国神韵的目的。文章分为四章，第一章是绪论部分，主要从研究意义、现状、思路和方法来分析研究的课题；第二章包括崔世光的创作历程、三首钢琴作品介绍、创作思想这三方面；第三章研究了崔世光的三首钢琴作品创作的民间文化背景及用不同的作曲手法再现了民间音乐元素，还分析了道家美学思想对其创作的影响；第四章从中国特有的音乐表现形式，润腔、线条、虚实、场景、境界这五个方面，来分析对崔世光钢琴作品演奏的启示。

从崔世光创作的三首钢琴作品中发现，具有民族风格的作品继承了中国的文化内涵和美学原则，创作中体现出民族精神和气质。演奏者应了解作品中的民族文化背景，丰富的文化底蕴能拓宽演奏者的视野，使演奏者不拘泥于钢琴演奏技法，结合中国音乐的独有韵味和意境，才能在钢琴上演绎出别具一格的民族化钢琴作品。作为一位深爱祖国的作曲家和演奏家，崔世光的钢琴作品是中国钢琴文献中的经典之作，为中国钢琴音乐的发展做出了极大的贡献，同时也让全世界的人们领略到民族化音乐的精髓所在。

关键词： 崔世光；钢琴曲；民族化；创作；演奏

Abstract

Cui Shiguang is active in today's famous Chinese piano music composer and performers. Over the years his creations have rooted in Chinese music culture on the fertile soil, positive thinking innovation composing technique, their works not only rich strong sense of The Times, and have strong ethnic feelings. This paper, through studying CuiShiGuang representative three Chinese piano music "shandong custom suite ", "LiuTianHua impromptus three first", "mountain spring" to further discussed creation of ethnic culture on its works impact, and from the broad Chinese traditional aesthetics angles to understand CuiShiGuang creation of the enlightenment. So that players from deep cultural connotation angle to analyze CuiShiGuang creation intention, and combined Chinese music special performance mode, reach deep understanding and playing the Chinese verve purpose. The article is divided into four chapters, the first chapter is the introduction section, mainly from the research significance, the present situation, the ideas and methods for analysis of research; The second chapter includes CuiShiGuang creation course, three piano works introduction, creative thinking these three aspects; The third chapter three CuiShiGuang first studied piano works of folk cultural background and creation in different composing technique music element enlivens the folk, analyzed for its creation Taoist aesthetics thinking of influence; The fourth chapter of music from China's peculiar form, embellish cavity, line, alternation, scenes, state the five aspects, to analyze CuiShiGuang piano works to play enlightenment.

Cui Shiguang creation from three piano works, has found in national style works inherited Chinese cultural connotation and aesthetic principles, the creation embody the national spirit and temperament. Players should understand works of the national culture background, rich culture can broaden the performer's field of vision and performer is not tied to piano playing techniques, and combined Chinese music's unique charm and artistic conception on the piano, can deduce unique the nationalization piano works. As a love the motherland composers and performers, CuiShiGuang piano works is Chinese piano in the literature that the classic, the development of Chinese piano

摘 要

music for made great contributions and also for people around the world enjoy music the quintessence of nationalization.

Key words : Cui Shiguang; piano music; nationalization; creation; performance

第一章 绪论

一、研究意义

在 20 世纪钢琴传入中国近百余年的历史中,优秀的中国钢琴作曲家和作品层出不穷。一代代作曲家创作技法和意识不断尝试和创新,创作出大量有中国独特韵味的钢琴作品,深受中外听众的喜爱,也为推动中国钢琴艺术的发展做出了具有历史性意义的贡献。对于中国作曲家来说,结合本土文化创作出浓郁中国味的作品一直是他们不懈追求的目标。他们在借鉴西方作曲的创作技法同时,将华夏民族悠久历史和文化融合在创作理念中,这种民族文化与音乐创作的巧妙结合,展示了中国钢琴创作和演奏的独特魅力,也弘扬了博大精深的中华民族传统文化。

出生于 20 世纪 40 年代末的崔世光,是当今为数不多的集钢琴演奏和作曲家于一身的国际知名中国音乐家,也是他们当中传播中国民族文化精神和钢琴创作领域中颇有影响力的人物。从崔世光近 50 年的创作历程可以看出,他的创作受中国传统文化底蕴的影响,始终热衷于表达中国化的音乐语言和音乐内涵,因此形成独具特色的中国化创作风格。丰富的生活阅历和对中国民间音乐文化的深入研究,为他的创作提供了生动的素材,崔世光先生正是在汲取中国本土化民间素材的前提下,结合与民族性相适应又超越的现代作曲技法,创作出了许多优秀的中国风格钢琴曲。对待钢琴这件西方乐器,如何能演奏出中国韵味的意境,创作和弹奏出属于我们自己的音乐,是我们值得探究的问题。本文通过对崔世光个案研究,知晓他的创作理念和创作风格。从崔世光的创作历程和作品来说明中国钢琴音乐特有的民族化风格,有助于我们全面理解钢琴音乐中国学派间的不同之处。

本文的研究对象选取了崔世光的 3 首钢琴作品,《山东风俗组曲》、《刘天华即兴曲三首》、山曲四首之三《山泉》。笔者试图从以上作品分析,崔世光的创作借鉴了中国民间音乐与传统文化的精华,又继续发扬光大,利用民族化的素材和作曲手法创作出了新作品。通过分析作曲家的创作意图,针对民族化的钢琴创作和改编曲的演奏,把中国钢琴音乐的神韵表现出来是研究的主要意义。

二、研究现状

从目前搜集的资料来看,有关崔世光的研究非常少,在一些期刊上大多是他

的生平简介，创作作品的介绍分析，还有一些崔世光本人发表的评论性文章。同时以他的钢琴作品做硕士论题的文章也非常少，特别是这些论文的写作大多集中在曲目的创作分析和演奏教学这两方面，而从中国文化的角度去发掘民族化的深层内涵来研究的比较少。笔者经过搜集和整理，对于前人已经研究的崔世光钢琴音乐和成果整理为如下三个方面的内容：

（一）由崔世光为国内期刊和著作撰写的文章

崔世光先生曾为国内期刊撰写过近二十篇文章，其中有 3 篇直接介绍了崔世光部分作品的构思和意图，如：崔世光的《钢琴组曲<东北大秧歌>作品简介》、《楚汉武士的故事与诗篇》、《排演手记》为笔者的论文写作提供了第一手资料。

（二）评论、研究崔世光及钢琴作品的论文及文章

1. 专题研究的硕士论文

目前有关崔世光的硕士论文只有四篇，其中有两篇《刘天华即兴曲三首》、《山东风俗组曲研究》是集中分析单首曲目的创作特点、教学演奏、美学特征等方面的论述，而另外一篇是关贇 2008 年的《崔世光钢琴音乐创作轨迹探究》是针对崔世光的创作时期来进行叙述每一时期的创作经历、创作背景、创作曲目。还有一篇是宋震 2004 年的《崔世光钢琴作品研究》，选取崔世光的三首中国风格钢琴作品《松花江上》、《山泉》和《山东风俗组曲》，分别从创作背景、曲式结构、音乐表现等方面进行了分析研究，并阐述了对演奏风格、弹奏要点方面的见解。

2. 期刊文章及非专题硕士论文

这类文章中专门论述崔世光钢琴作品有近十五篇，代表性的文章如下：王大立的钢琴曲《山泉》的演奏技法和“琴”声意长恸中华两篇文章分别论述了《山泉》和《松花江上》的音乐要素和演奏手法；王焰的崔世光《山东风俗组曲》的研究这篇文章分析了此曲的音乐结构、和声技法及音乐素材；于聪发表的崔世光钢琴独奏曲松花江上的分析与研究主要针对这首乐曲的曲式结构、和声织体以及美学特点等方面。此类文章基本集中于某个曲目的音乐分析、演奏手法方面，而在美学特征论述的较少。除此之外，还有一些评论文章主要有孙翩、卞萌等对崔世光演出的评论文章，还有卞萌采访崔世光的访谈录等。这些提供给笔者进一步了解他的创作历程和同行们对他的评价。

（三）钢琴作品曲集

1. 《崔世光钢琴作品选集》，人民音乐出版社，2000 年 5 月

选集中的作品选自 1960 年以后至 1990 年创作和改编的作品，共收录了 13 首作品。此曲集包含了他的不同时期的钢琴作品，各有特色，独具一格。从旋律中

流露出崔世光质朴、亲切、高雅的创作风格。

2. 《崔世光钢琴作品选集》，上海音乐出版社，2006年8月

曲集中有崔世光的8首钢琴创作和改编曲。在这本新版曲集中，对部分曲目进行了修改，如《山东风俗组曲》、《刘天华即兴曲三首》作为最新版本来定稿。崔世光在自序中简要说明了几首乐曲的创作意图，曲集为笔者研究崔世光钢琴作品提供了乐谱资料。

三、研究思路

通过前期查阅和研究崔世光的个人相关资料以及对其创作的钢琴作品分析，得出以下看法。

崔世光创作的题材大多来源于其生活中的素材，无论是钢琴作曲还是改编曲，可以从中发现传统文化、民间音乐及他的生活环境对崔世光的作曲创作产生了很多影响，也激发了他的创作灵感。如改编曲《刘天华即兴曲三首》，由民间器乐二胡曲改编而成，把民族乐器特有的音腔和韵味在钢琴上重新演绎。创作曲《山东风俗组曲》，受到家乡山东的地方民间音乐特色影响，在作品中分别有民间歌舞、器乐、歌曲元素的模仿再创作。创作曲《山泉》，受到家乡生活环境潜移默化的影响，此曲表现了山东青岛崂山的美丽景色，还在钢琴上模仿古筝的演奏技法和音色特点。

在这些充满浓郁民族气息的钢琴作品中，崔世光用他特有的表达方式来表达对养育他的这片土地的热爱，他为中国钢琴事业的发展做出了积极的贡献和不懈的努力。鲍蕙荞曾说过，弹好中国钢琴曲要对我们本民族音乐有一种发自内心的热爱。在祖国这片沃土上有着最丰富、最深厚的民间音乐和民族文化底蕴，这是上苍赐给我们的用之不竭的财富^[1]！崔世光在平日生活中注意积累自己的文化底蕴，从他的作品中可以看出他对传统文化的深刻理解，善于发现民族文化的精华部分融入自己的创作当中。

基于以上的分析，笔者想通过几部分来整理研究思路如下：

1. 通过了解崔世光的生活和创作历程，对各个时期的创作作品进行简要介绍，有助于笔者进一步分析他的创作思想，环境对他创作的影响。

2. 从崔世光的作品中选取三首较为有代表性的钢琴曲来着重分析研究，从中得出他运用了中国民间音乐元素进行创作，道家传统美学思想对其创作产生了影响。演奏时要把崔世光的创作意图展现出来，表达其作品中独有的民族风格。

3. 最后总结崔世光的钢琴创作和演奏对中国钢琴事业所产生的影响，给予我

们演奏者在演奏中国钢琴曲得到一些有益的启示。

四、研究方法

本文采用查阅文献、音乐作品分析、类比、归纳总结的方法，对与崔世光有关的现有著作、论文、音响资料进行搜集整理，结合作品的音乐分析归纳出他的钢琴作品所蕴含的中国民间音乐元素、传统文化特性、美学特征和怎样演奏出中国特色。

注释：

[1] 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]．人民音乐出版社，2003. 191.

第二章 崔世光及其钢琴作品

一、崔世光的创作历程

（一）创作探索期

著名作曲家，钢琴演奏家崔世光先生于 1948 年出生在辽宁省安东（现在的丹东市）。崔世光的母亲王澄美是第一个在安东教琴的中国老师。由于受到家庭音乐环境的熏陶，他从小就表现出对钢琴极大的兴趣和好奇心，六岁时开始跟随母亲学习钢琴。1961 年，崔世光一家从东北搬到了青岛，这里的生活给他留下了深刻的印象，对他今后的创作产生了巨大的影响。1962 年，崔世光被当时的愈慧耕校长慧眼识英才录取到中央音乐学院附中学习，还被破例插班到二年级，师从于陈静斋、郭志鸿老师。愈校长评价他弹琴大气，放得开，音乐表现好。学校中良好的学习环境和一流的师资阵容，通过他与来自全国各地顶尖的学生交流，使他大开眼界，丰富了专业知识和技能，为今后的创作和演奏打下了坚实的基础。《丰收锣鼓调》正是崔世光在插班后的第一个学期创作的作品，其创作灵感来源于自己的家乡青岛。崔世光把头脑中闪现的山东民间音乐元素提炼加工，结合钢琴创作技法展现出胶东人民特有的生活风貌，得到了老师同学们的一致认同。这首钢琴小品萌发了崔世光的创作愿望，也体现出他注重中国韵味的音乐思维。出于对作曲的热爱，学习钢琴专业的崔世光在学习中注意积累和声、配器、曲式、复调等作曲知识，随后又创作了《朝鲜舞曲》。1963 年暑假前，学校组织学生到京郊大兴县参加麦收活动，让同学们在打谷场为农民表演节目，崔世光当时演奏了奚其明作曲的《湖南花鼓戏》，演出完观众没有什么反映，原因在于京郊的农民不了解湖南花鼓戏。通过这件事，崔世光明白创作一定要知道倾听的对象是谁，根据他们的审美趣味和审美态度去选择素材，这是让听众产生情感共鸣的前提条件。不久，崔世光就把几首熟悉的民乐曲《喜洋洋》、《灯节》、《赶集》等改编成了钢琴曲。这几首钢琴曲贴近老百姓的生活，让听众喜闻乐见、通俗易懂。从此崔世光的作品特点也变得更加鲜明，通过改编曲的创作实践，让他积累了宝贵的创作经验。

1964 年，在中国特殊政治环境下，崔世光也围绕着当年中国政府要求音乐作品的三化（革命化、群众化、民族化）来创作。在 1964、1965 年期间，崔世光以群众化的创作理念创作了钢琴独奏与小乐队伴奏形式的作品，分别是以四首农村

主题歌曲改编的《农村组歌》，还有以《咱们工人有力量》等四首工人传唱的乐曲改编的《工人颂》。这首作品作为文革爆发前最后一次的实况音乐演奏，于 1966 年 5 月 1 日应邀在中央电视台做了实况演出，受到群众各界的广泛好评。一系列改编曲的创作让崔世光体会到，作曲家的创作要设身处地地站在听众的立场，才能对作品的构思和表现方式有准确的理解，只有这样的创作才能真正让听众享受到音乐的美妙，这才是音乐作品创作的价值所在。1967—1968 年期间，崔世光先后改编了《松花江上》、《人民解放军占领南京》、《一昌路上》、《就义歌》、《火炬舞》。这些作品多是根据抗战时期歌曲或当时流行的诗词歌曲改编的作品。在这些创作的作品中，钢琴独奏曲《松花江上》的创作可以说是当时成功的典范，这首乐曲是根据张寒晖创作的同名歌曲改编而成。崔世光用这首乐曲表达了抗战时期东北人民对日本侵略者的愤慨。作品情感真挚、感人肺腑和愤慨激昂，用特有的新奇音乐语汇表现出催人泪下的情感基调。1991 年，台湾作曲家阿锁听到崔世光演奏《松花江上》时说：那时而如诉如说，时而倒海翻江，时而千回百转，时而直泻千里的琴声，令我忘记了崔世光和钢琴的存在，只觉得泪欲流，心欲碎，神思飞出了音乐厅外。崔世光这一曲写得、奏得精彩绝伦，令我联想起白居易的名句：‘六宫粉黛无颜色’^[2]。

1968 年底，由于文化革命的爆发，各种音乐创作和演出也几乎停滞，学校停止了一切教学活动，作曲家的创作也必须按照官方所允许的音乐内容进行创作。由于当时排斥外来文化的交流，致使钢琴创作局限在用传统乐曲、民歌、样板戏和革命歌曲进行改编。这些钢琴改编曲有的移植原曲，有的引用部分曲调，由于都是听众耳熟能详的作品，深得人们的喜爱。此时，附中还没有毕业的崔世光与同学被下放到天津郊区南郊葛沽军垦农场进行了长达五年多的劳动锻炼。就是在这样艰苦的条件下，崔世光没有丝毫松懈他的音乐理想，利用点滴时间学习作曲知识。他从这些民族化的作品中汲取中国特有的作曲技法，赋予了作品的民族气质，在这个以政治化为要求的年代，推动了中国钢琴音乐风格的发展。他不断从五声调式、传统音乐等技法中学习创作经验，在改编作品的过程中既保留了中国旋律线条的起伏连贯，又加入了民族特色的和声语汇。在此其间，创作了很多具有民族特色的钢琴作品，既继承了传统音乐文化精髓，也反映了时代的气息。崔世光于 1969-1970 年根据同名样板戏改编成钢琴独奏和伴奏曲《智取威虎山》。1973-1978 年，他还把多首歌曲和京剧选段改编成钢琴独奏曲，如京剧《龙江颂》、《杜鹃山》，歌曲《夫妻识字》、《陕北小调》、《游击队歌》、《小号手》、《小奏鸣曲》、《北京天安门》、《喜送公粮唱丰收》等。崔世光的作曲技法在这一时期有了很大

的提高，这一点在他进入中央乐团工作中后得到了体现，他曾说：“团里团外有不少歌唱家找我为他们的演出曲目编配钢琴伴奏，我都是来者不拒。六年来存下来的底稿就有 200 多首，其中很多都是在演出的行程中一挥而就，不需要钢琴。这与农场的练笔不无关系^[3]”。同时学习之外的劳动也锻炼了他的适应能力，磨练了他的意志，丰富了他的音乐人生阅历。

（二）创作发展期

1976 年为期十年的“文化革命”宣告结束了，西方许多新颖的作曲技法不断被作曲家所吸收利用，中国的钢琴音乐创作呈现出复苏的局面，大量不同风格的优秀作品不断涌现。作曲家们充分汲取西方多声创作技法精华，并与我国传统民间音乐融合创新，拓展了音乐的表现手法。崔世光在这一时期既延续了民族音乐传统创作的作品，又借鉴了现代作曲技法来探索新的民族音乐和声调式，极大地推动了钢琴民族化风格的进程。崔先生曾说 80 年代创作风格的转变正是在这种“开放”的形式下，音乐创作也应该有一些新鲜的血液，更好的反映时代精神与民族色彩，不能总停留在过去，应该学着用现代的语言来说话^[4]。就在此时（1976 年），他创作的钢琴独奏曲《云雀》的出现，给听众一种如沐春风的感觉。由于了解到听众有渴望新鲜和清新音乐的审美心理，他用托卡塔的写作手法巧妙地展现了作品的独特音乐语汇，生动活泼地表达了积极向上的乐观情绪。时代的变迁，听众审美能力的日益提高，《云雀》的创作手法打破了中国钢琴创作在文化大革命十年间局限于样板戏的局面，富有新意的主题变化与云雀的鸣叫浑然一体，它每一次的出现都会给听众惊喜，又能使全曲风格统一，这正是崔世光高超的创作技巧与乐曲内涵之间的完美平衡。

1978 年崔世光任中央乐团钢琴独奏演员及创作组成员，他很喜欢团里的音乐学习氛围和专业环境，与同行们的交流让他受益匪浅。作为独奏组成员的他每年参加全国巡演，曾多次参加中国音乐家小组出访东欧、西欧、苏联及香港等地区。通过在各地的演出，不仅让崔世光的演奏技巧更加完善，也让他了解了各地的风土人情和精神风貌，极大地开阔了他的眼界，对今后的创作提供了素材。怀着一颗爱国赤子心的崔世光于 1979 年创作的钢琴组曲《山东风俗组曲》，把对祖国和家乡浓浓的爱融入创作中的每一个音符中，该曲巧妙地利用山东民间音乐作为创作素材，结合民族调式与西方现代手法创作出具有中国风味的作品。这部经典之作是文革后第一部具有高度艺术水平的“严肃”音乐，经傅聪在香港第 10 届亚洲艺术节上首演后，受到了国内外的一致好评。1978—1980 年，崔世光创作《山东组曲第二号》，包括《洛口船夫曲》和《鼓子秧歌》。1980 年，创作《山曲 4 首》，

由《山歌》、《山峦》、《山泉》、《山花》组成。其中《山泉》的创作给人行云流水般的感觉，使听众置身于崂山优美如画的景色中。经著名钢琴家傅聪在香港第七届亚洲艺术节等地表演后，好评如潮。1980—1981年，创作《谐谑曲》。1987年崔先生又修改发表《山东风俗组曲》，其中的《乡土小调》、《对花》作为钢琴考级曲目。

为了进一步拓宽自己的音乐视野，崔世光1984年来到美国纽约锡拉立兹(SYRACUSE)大学，师从美国著名的现代钢琴音乐家乔治·帕帕斯塔夫鲁，以及美国著名的作曲家埃尔·乔治。在异国他乡，崔世光很快的融入了美国这个开放的国度，他在比较中西方音乐创作手法和文化差异的同时，将西方创作新技术手段运用到自己的创作当中，同时思索着中国钢琴创作今后的发展方向。通过在美国的音乐学习生活，他深刻体会到音乐语言是一座沟通情感的桥梁，作曲家的创作要了解听众的喜好，要懂得用最贴近听众情感深处的音乐语汇引起听众的共鸣。崔世光在留学期间，关注美国的风土人情，成功地创作出美国题材音乐《钢琴上的福特斯—钢琴独奏乐曲四首》。作品运用美国人喜爱的19世纪作曲家斯蒂文·福斯特的歌曲作为素材，形象地表达了美国东部生活高度现代化的人们对过去美好时光的怀念。崔世光在1986年、1987年分别获得美国锡拉立兹(SYRACUSE)大学钢琴和作曲双硕士学位，并留校任教六年。同时崔世光还在传播中国钢琴音乐方面做出自己的努力，曾应邀在不同国家和地区演奏并举办中国钢琴音乐讲座。1992年，在崔世光坚持不懈的努力下和不断进取的追求中，其作品《钢琴上的福特斯—钢琴独奏乐曲四首》登上了国际舞台，并在阿达蒙特国际比赛成为唯一的获奖作品，应邀在卡内基音乐厅(美国纽约)进行了首演。

1986年崔世光在锡拉立兹大学时创作了另一首成功的作品《克劳斯特的鸟》，题材来源于“克劳斯特学院”——他所在大学的一栋大楼，大楼里的7个各具特色的人物形象是他创作的来源，通过漫画式的手法把他们用不同鸟的形象展现出来。乐曲生动活泼、新鲜有趣，幽默机智。鲜明各异的音乐形象写作手法，带给听众耳目一新的独特感觉。

1987年，崔世光根据古曲《十面埋伏》创作出钢琴与乐队狂想曲《钢琴交响狂想曲——楚汉武士的故事与诗篇》。作品取材于汉代项羽的“垓下歌”与刘邦的“大风歌”。魏廷格先生曾评价此曲“我们的作曲家有着高度发展的音乐思维和趣味，而我们听众的审美意识接受力却有一定的限度。我觉得应当在两者听众只有真正从审美心理上被乐曲所吸引，才能从中提高音乐思维力，中国钢琴音乐才能真正进入当代听众的审美意识里。从平衡观点看，我认为崔世光的《十面埋伏狂

想曲》是处理得较好的作品之一，是难得的具有一定悲剧色彩和某种历史重量感的作品^[5]”。

崔世光在美国留学其间（1984年-1994年期间）共创作数十首风格不同的钢琴作品，他对钢琴创作中外风格的差异有了更加深刻的理解。与此同时，他的创作理念进一步明确，针对听众的审美喜好去创作，从听众的角度考虑作品的表现方式和情感内涵，特别是在中西合璧平衡问题上做出了努力。由于东方与西方的审美角度有差异，东方人的作品更讲究意境的烘托，重视作品的单线条旋律的表现，而西方人的作品则讲究乐曲中曲式结构的对比，如何把两者更好的结合与化解，在创作上平衡形势与内容是崔世光创作的方向。

（三）创作成熟期

崔世光回国以后，他的创作日臻完善，很多具有民族韵味的优秀钢琴作品留给大家深刻的印象。如1998年创作的《刘天华即兴曲三首》，根据刘天华的二胡作品《良宵》、《光明行》、《空山鸟语》改编而成。这三首乐曲并不是简单地模仿原曲音调，而是截取旋律片段，重新在钢琴上演绎了原曲的意境。主题旋律惟妙惟肖地模仿了二胡音调，织体部分又充分发挥了钢琴的多声技巧。

1999年应钢琴家刘诗昆的邀请，崔世光创作了双钢琴重奏组曲《东北大秧歌》。全曲由地蹦子、街趟子、胖嫂回娘家和下武场四段乐曲组成，形象描绘了北方民间活动中欢天喜地，载歌载舞的秧歌队表演。这首乐曲带有浓郁的地方乡土气息。2000年以后又创作组曲《高丽亚纳》、《山东组曲第二号》、《谐谑曲》、《赛龙夺锦》，崔世光不断挖掘中国传统民族特色，注重与听众的审美观点一致，这使得他的作品广为流传。2007年，创作组曲《相遇在地平线上》，2008年，创作了十架钢琴协奏曲《喜庆中国》，可谓是钢琴界的史无前例之作，在中国钢琴之夜演奏会上作为重头戏演奏。《喜庆中国》共分为喜丰年、花鼓、黄土地、大秧歌四大乐章，全曲根据中国华北、华东、东北、西南、西北等地的民间音乐元素来创作，以百姓喜闻乐见的音调作为素材，充满了浓郁的民族韵味。整部作品无论从听觉上，还是视觉上都给听众极大的震撼。

崔世光先生现任香港浸会大学艺术系教授，也是中国为数不多的精通钢琴演奏和创作的音乐家。作为一名钢琴演奏家，他曾在中国内地许多省市及苏联、奥地利、保加利亚等四十多个城市登台演出，曾与挪威广播交响乐团、多伦多华人交响乐团等乐团合作。真挚的感情流露、精湛的演奏技巧，给听众留下了深刻的印象。1980年作为中国音乐家小组的成员之一赴奥地利访问演出时，维也纳报纸上给予“所表现出的音乐修养与能力在国际上是杰出的”的评价^[6]。作为一名杰出

的作曲家，崔世光在钢琴音乐领域中积极探索，探索自己独特的音乐风格，近年来多选取中国民间传统音乐素材创作，非常贴近中国听众的欣赏口味。他的作品雅俗共赏，格调清新，受到国内外听众的一致好评。1987年，崔世光在上海举办的首届中国风格钢琴音乐创作和演奏的国际比赛中，荣获一项创作奖和一等演奏奖。1992年，《钢琴上的福斯特—钢琴独奏乐曲四首》获埃德蒙季音乐营50周年国际钢琴作品比赛中唯一获奖作品，同时在纽约阿达蒙特国际钢琴作品比赛中再次摘得殊荣，是第一个在美国卡内基音乐厅演奏自己作品的中国音乐家。1993年，钢琴与乐队协奏曲《十面埋伏狂想曲》在台湾省立交响乐团第二届征曲比赛中获奖。2000年，由人民音乐出版社出版了童道锦主编的《崔世光钢琴作品选集》。2006年，由上海音乐出版社出版了《崔世光钢琴作品选集》。

二、崔世光的民族化钢琴作品介绍

（一）《山东风俗组曲》

《山东风俗组曲》是20世纪70年代末在济南创作的作品，充分展现了山东的风土人情，表达了崔世光对家乡山东的深厚感情。从古至今，山东人民在千百年的历史长河中形成了独特的民间风俗文化，他们质朴善良的淳朴民风 and 丰富多彩的民间生活，都给崔世光留下了深刻的印象。崔世光曾说过，“青岛的一切对于自关外来的我都是十分有趣的：胶东人‘厚重’的性格，注重礼仪的传统，风趣生动富有音乐性的方言和民歌演唱那种浓郁的乡土气息，甚至那如同栗子面般又甜又‘面’的胶东大地瓜和尺寸惊人的大葱都如同奇迹般地令人不可思议。这个充满新鲜文化气氛的新环境给予我很深的印象^[7]”。作曲家抓住山东民间风俗特色这一素材，巧妙地运用中国传统民族调式的旋律和西方现代音乐的多声化语言，分别从不同角度展现了齐鲁大地上的民间生活和民间音乐，为听者展开了一幅幅生动形象的风俗画面。作品由六首形象鲜明、清新别致的标题小曲组成，包括《乡土小调》、《对花》、《南飞雁》、《诙谐曲》、《细雨》以及《花鼓》。这首组曲可以说是崔世光多年来对家乡热爱的真情流露，选材角度贴近老百姓生活，特别是有中国民间独特文化精神，深得听众的喜爱。

1. 《乡土小调》的创作背景

山东的民间小调约占整个山东民歌的百分之七十左右，题材丰富、风格各异并且流传范围很广。小调通常描绘了日常生活细节，带有浓郁的乡土文化和地方特色，其曲调动听感人，感情淳朴真挚。由于贴近生活，小调的传唱范围也更加广泛，深受百姓的喜爱，绝大部分的小调民歌广为传唱，如《放风筝》、《对花》、

《绣荷包》、《打秋千》等。从标题上看，小调的选材多以民俗活动为主，来表达对生活的热爱。旋律大多是朗朗上口、特色鲜明，其中装饰音的运用和方言风格都体现出独特的地方韵味。

《乡土小调》是《山东风俗组曲》中的第一首，崔世光以山东民间小调为创作素材，汲取小调的亲切朴实旋律，同时融合复调中自由对位的创作技法，并赋予作品丰富的情感构思和独特的民俗文化内涵。从此曲中，不难发现山东小调写景、叙事的运用是那么自然生动，从旋律中不留痕迹的连接到作品内容的描写，都展现了山东风俗文化的魅力，抒发了作曲家对家乡的无限深情。从《乡土小调》流淌的旋律中，我们仿佛能嗅到春天泥土的芳香，听到乡间小路上哼唱的动听小调，展现出一种清新质朴的自然情调，给听者惬意的闲适感觉。

2. 《对花》的创作背景

对花是我国北方广为流传的民间小调，源于山歌对唱这种演唱形式，用来表现山区男女青年隔山相望，通过一问一答的形式，互相吐露心声，倾诉爱慕之情。对花通常由12个段落组成，每一段都有一个花的代表名称，与一年中的十二个月相对应。对花由两个人来演唱，一个人问，另一个人答，如问：“正月里来开的什么花？”答：“正月里开的是迎春花。”双方互相猜各月的花名，这种不断交替出现的问答形式，伴随着欢快曲调的烘托，越唱越热烈。除了这种演唱形式，对花还有用乐器伴奏的和边舞边唱的形式，多种表演的方式来比赛智能、增进交流、学习知识和娱乐嬉游。现今的民歌对花舞蹈延续原来的传统，男女青年分成两队，载歌载舞，一唱一和，既保留了民间的传统风俗韵味，又有当代歌舞表演的热闹气氛。

崔世光利用山东民间小调对花这种别具一格的歌舞表演形式，结合现代和声技法创作了《山东风俗组曲》之四对花。对花的主要旋律被作曲家加以创作，由开始的简单旋律逐渐发展为后来复杂的变奏，形成一个个小段落，好像民歌对花中随着演唱的问答不断交替、句幅渐紧，营造了边歌边舞和锣鼓伴奏的欢乐热闹气氛。表情速度是 *vivace*，活跃的快板，表现了对花小调演唱的欢快，热闹节奏。

3. 《南飞雁》的创作背景

崔世光以南飞雁这一主题形象来衬托出自己创作时的心境。在家乡山东，每到深秋时节，天气逐渐凉爽起来，时常可以看到一群大雁整齐列队在萧瑟的天空中飞翔。单行排列象一字形，双行交叉似人字形从北方飞向南方，待到明年春暖花开的季节再飞回自己的故乡。崔世光虽然深处异地他乡，但始终都牵挂着自己的故乡，借用南飞雁这一景色透露出作曲家的思乡情绪。

大雁在古代民间被看作是寄情寓意的信使，传递亲朋好友的无限思念，许多古代诗词都吟诵了大雁，诗人们也借物咏怀，表达内心中的情感。有王实甫《西厢记》中的“碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞”；崔莺莺把自己的感情寄托到南飞的大雁之上，祈求传来平安的消息，“八月初一雁门开，鸿雁南飞带霜来”；陆游的《夜归》中“今年寒到江乡早，未及中秋见雁飞”；《南中咏雁》中的“孟春之月鸿雁北，孟秋之月鸿雁来”；白居易的《江楼晚眺景物鲜奇》中，“风翻白浪花千片，雁点青天字一行”。崔世光也同这些诗人一样借景抒情，把旋律融入在多声部线条之中，犹如大雁在广阔的天空中自由地飞翔，织体的变化把大雁变化队形的生动感展现出来。

4. 《诙谐曲》的创作背景

包楞调主要流传于山东菏泽地区成武县，这首民间小调因唱词中使用衬词“白楞楞楞”、“包楞楞楞”而得名。受到山东语言、语音、声调、韵味等地域特点影响，民歌旋律一般都有见棱见角，起伏较大的特点。同样在包楞调的旋法中会多次出现八度翻上又级进下行、远音程的下滑和上行跳进的音型。歌中以饱满热情的旋律来赞美生活，让听众感到旋律流畅欢快、生动诙谐和爽朗率直，带有浓郁的山东地方特色。

崔世光在创作《山东风俗组曲》第四首诙谐曲时，从山东民歌包楞调的旋律汲取创作灵感，巧妙地借鉴其民歌旋法特点来运用到他的钢琴创作中，表现出山东人民特有的诙谐，爽朗、风趣的个性特点。曲中隐藏着包楞调的生动旋律片段，运用不和谐的经过性乐句、变音和弦和调式偏音等创作手法，为创作增添了幽默诙谐、别具一格的情趣。

5. 《细雨》的创作背景

此曲是崔世光根据细雨这一自然景象有感而发创作的作品。家乡山东是一个山地面积众多的地方，每年充沛的雨水滋润着这里的山山水水。绵绵的细雨如丝般地掉落下来，世间万物都有了一种说不出的朦胧美感。伴随着轻柔的微风，清新的空气，这里的一切是那么秀美自然。而看雨者则追随着雨的声音，又别有一番情趣，山中的细雨给山上的花草树木都罩上了一层神秘质感，绿叶和红花被雨水冲刷得愈加鲜艳动人，笼罩在其中的白雾和空中的云彩交相呼应，从远处望去似一副意境深远的水墨画。

崔世光在创作中运用中国传统音乐的渐进曲式“散—慢—中—快—散”，这种顺应自然的音乐展开方式，象是在讲述一个完整的音乐故事。乐曲用不同的作曲手法再现了雨的声音，让听者有身临其境一般的感受。这种朴实自然的素材选择，

流露出作曲家对家乡有着浓厚的感情。

6. 《花鼓》的创作背景

花鼓是我国汉族的一种非常有特色的歌舞体裁，主要流行于安徽、江苏、山东等地。花鼓表演的历史悠久，早在南宋时期就在《梦粱录》中有记载，后来按地域的不同而逐步形成“苏北花鼓”、“河南溜”、“淮北花鼓”和“山东花鼓”这些流派。山东花鼓主要流行在聊城、淄博、苍山等地，其表演形式由一人或两人边舞边唱，敲击锣鼓伴奏，演唱的内容多为一些风趣逗乐的民间故事。花鼓调是民间歌舞花鼓的唱腔音乐，聊城、淄博、苍山的花鼓调各有其不同特点，有用锣鼓演奏过门，有的用锣鼓演奏间奏和结尾，还有用高音拖腔的。各地的舞蹈表演形式也比较多样，有的舞者身上和敲击的小鼓系有长穗，随着跳跃节奏的舞蹈旋转时挥舞穗头来敲击鼓槌，有很多舞姿样式，极具表演感染力。花鼓的曲调带有节奏鲜明、欢快活泼、曲调流畅的特点。

崔世光受到家乡的影响，山东民间歌舞花鼓给他留下了深刻的印象，激发了创作的灵感。在此曲的旋律中充满了花鼓的鼓声、锣声及歌唱声的影子，把带有浓郁地方特色的山东花鼓表现出来，同时也抒发了山东人民对生活的热爱和向往。

（二）《山泉》

崔世光于 20 世纪 80 年代初创作了这首作品，作为《山曲四首》的第三首，格调清新高雅，颇具民族音乐的特色。以青岛崂山的美丽景色为素材来进行创作，结合民族的五声调式与纵合化的和声手段勾勒出一幅泉水叮咚，清幽淡雅的山水画卷。素有“海上名山第一”的崂山位于黄海之滨，山上的九水十八潭景色优美，流淌在山涧里叮咚作响的溪水、山泉，从静谧的山谷中缓缓流过，每一水转弯处都汇聚成澄清如镜的深潭。难怪有人赞叹：“十里清溪千尺瀑，果然风景似江南。”

（三）《刘天华即兴曲三首》

1998 年创作的《刘天华即兴曲三首》，由刘天华的三首二胡作品《空山鸟语》、《良宵》、《光明行》改编而成。崔世光于 2000 年定稿的钢琴作品《刘天华即兴曲三首》是一套极具民族文化精髓且又融有现代作曲手法的作品。钢琴即兴曲并非简单地移植二胡，而是参考原作的音乐意境和旋律片段作为钢琴创作的灵感和触机。三首即兴曲在音乐上具有一定的整体性和内在的联系^[8]。

《空山鸟语》保留了原曲传统音乐的精华和意境，改编上把二胡弦乐器的奏法运用到钢琴上，既富有新意又民族韵味十足。全曲经过重新构思以后整个结构更为精炼和紧凑，有些沿用原来的主题旋律，而有些则进行新的演绎。通过呈现了鸟语嘤嘤的特定音响，来给听者展开了一幅空山幽谷、百鸟争鸣的卷轴，此曲

的立意在于营造出天人合一的境界，用对大自然的喜爱来赞叹生活的美好、和谐。

《良宵》是刘天华在除夕之夜即兴创作的一首作品，表达了作者怀着一颗感恩的心去感谢父母、亲友、邻里的关爱。崔世光在改编时注重突出这种乐观开朗的情感基调，在旋律起伏之间既有优雅舒缓，又有欢快愉悦，透露着浓浓的情意。连贯如歌的旋律创作中加入的加花变奏，似民族音乐展衍的发展主题手法，不仅修饰了旋律，也把节日中的喜庆祥和的气氛表达出来。

《光明行》是刘天华创作的一首以民族五声调式为基础的进行曲风格的乐曲。崔世光在钢琴上用富有律动的节奏象征着人们在队伍行进中的坚定步伐，乐曲中段落的力量对比似一种号召人们前进的信念，尾声部分连续的和弦段落把全曲的气氛带到高潮，把人们的力量全部聚集到一起，把原作的乐观向上、坚持不懈的生活态度表现的淋漓尽致。

三、崔世光的创作思想

纵观崔世光的创作历程，从二十世纪 60 年代起至今他创作的钢琴作品已有五十余首，包括独奏曲近二十首，改编曲近三十首，双钢琴曲一首，钢琴协奏曲二首。这些作品反映了中国传统文化和民族民间音乐对崔世光创作的影响，有对祖国秀美风光的描写，还有对家乡民间生活的写照，从其乐曲的旋律中无不体现清新、质朴、醇厚和明朗的创作表情基调，流露出中华民族的气质与神韵。

中国这块辽阔的土壤给了崔世光丰富的创作灵感，那些富有地方民族民间特色的元素都是他汲取的养料，通过与西方现代技法的巧妙结合产生了独特创作效果，作品中散发着中国泥土的芳香。无论作品中表达的音乐内涵还是中国特有的音乐语汇、音乐结构，都是崔世光探索和发扬民族音乐精神的体现，但他不拘泥于中国的创作表现手法，而是通过中西方的平衡结合观点来表现。这种写作方式可以说是中国钢琴学派写作的优秀范例，西方现代技法的运用拓展了中国传统音乐的写作表现形式和情绪对比，既保留了传统的中国韵味，又符合现代中国听众的审美观点。同时，选取中国文化特色的元素通过西方现代技法的创作，外国听众也容易接受，避免了听不懂的问题，让他们感觉到中国这个文明古国有不同于西方的独特文化色彩和意境。通过崔世光的作品可以看到，两者的折衷创作对于发展中国钢琴音乐文化的重要性，我们要不断更新，发掘中国独特的钢琴音乐语言，也要学习西方音乐的先进理念，包括和声，复调等因素。当然作品中蕴含的民族文化精神的展现是崔世光创作特色所在，在他看来，钢琴创作的现代作曲技法需与民族精神和审美习惯二者结合，才会富有生命力，他的作品中证明了自己

的创作想法。例如，崔世光在创作《山东风俗组曲》运用了大量的中国民族民间音乐元素，包括地方小调，歌舞等方面，又采用西方现代和声技法，成功地流露出中华民族气质与内涵。又如《空山鸟语》中为了拓展原曲在钢琴上演绎的表现力和乐思，保留二胡作品的音乐形象，崔世光巧妙利用西方钢琴的转调特性，改变了二胡原曲的一个调性的单一特点，重新进行了构思创作，利用中间鸟鸣的段落，在右手部分将调性打乱，而左手依然保留了五声特色，既保留了原曲的中国传统特色，又进行了创新演绎，扩大了乐曲的表现力。崔世光在谈到《钢琴交响狂想曲—楚汉武士的故事与诗篇》这首钢琴与乐队协奏曲的创作理念时说：“在创作中融合东西方不同形式与表现方法中那些相辅相成的种种因素，写出具有一定中国传统与民族音乐色彩的钢琴音乐^[9]”。正如崔先生所说“钢琴音乐在中国的文化土壤中和音乐生活里健康生存，创作上的民族文化和面向大众的态度仍然应该是两个重要的方面。”这也是他的作品之所以闻名国际乐坛的原因所在^[10]。

一个成功作曲家在构思一部音乐作品时必然要考虑到听众的审美趣味和审美取向。通过崔世光作品中，我们不难发现他十分注重雅俗共赏的创作理念，在他的创作中从中国民间音乐，少数民族的风俗文化到西方文化都有涉及。崔世光说：“音乐家的创作观念当然可以无限超前，但是，我个人认为，自己的音乐还是与听众接近些为好。虽然音乐创作是十分个人的事，但是，能够做到在艺术上不与听众产生隔阂，毕竟也不是一件容易的事^[11]”。无论采用哪种音乐手法进行音乐创作，都应考虑到听众的接受态度。只有贴近百姓生活，才会引起听者的情感共鸣，也就达到了创作的最终目的。从崔世光的创作中看出，他不盲目追求 20 世纪西方新奇的现代作曲技法，而是用最质朴，真挚的钢琴语言来向听众娓娓道来乐曲所要流露的内涵和情感，乐曲的题材多以选择民间风土人情，民歌小调，歌舞音乐，诗词歌赋等唤起创作灵感，发挥自己的艺术想象，塑造出许多形象鲜明的音乐主题。

作为中国钢琴作曲家的崔世光还一直致力于探索反映民族文化精神的创作理念，中国民族民间文化是崔世光创作的重要来源，从中提取创作元素极大地激发了他的想象力，再加上与西方现代手法的巧妙糅合，从而赋予了作品以独特中国民族神韵和思想内涵。中华民族有悠久的历史文化精髓，尤其是中国传统音乐创作中的音色，和声，复调，结构，旋律对当今中国作曲家的创作仍有极为重要的意义，对待这笔宝贵的文化遗产作曲家应该取其精华，进行重新演绎，崔世光深刻地体会到中国文化是与听众沟通的最佳媒介，合理地运用到他的作品中来，赋予了作品极具东方文化魅力的鲜明特色。居其宏曾说：“生活是作曲家“自我”的

能量源，作曲家的“自我”则是作品的能量源。而作为意识形态的音乐作品以及作曲家的“自我”，其物质本源最终是社会生活^[12]”。崔世光认为：“无论在钢琴上作何种实验和探索都要保持自我意识，如此而言，任何实验和探索都不失知音^[13]”。作曲家贴近生活的同时也拉近了他与听众的心理距离。作曲家有一双善于发现生活中美的眼睛对于创作非常重要，生活中的点滴细节都是创作的来源。我们从山东风俗组曲，东北大秧歌等乐曲，看到崔世光十分巧妙地抓住了老百姓喜闻乐见的民间文化，像花鼓，秧歌，对花等创作素材均源自于生活中的提炼，这种创作手法引起听众的浓厚兴趣。

注释：

- [2] [3] [7] [9] [11] [13]关贇.崔世光钢琴音乐创作轨迹探究[D]. 青岛大学硕士, 2008, 5: 23、20、9、57、23、2、51.
- [4] [6]宋震. 崔世光钢琴作品研究[D]. 西南师范大学敦煌艺术学院, 2004, 5: 4、2.
- [5]魏廷格. 魏廷格音乐文选[M]. 人民音乐出版社, 2007. 189.
- [8]童道锦, 王秦雁. 崔世光钢琴作品选集[M]. 上海音乐出版社, 2006. 12.
- [10] 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]. 人民音乐出版社, 2003. 319.
- [12]居其宏. 音乐学研究文集—超越与重构[M]. 山东文艺出版社, 2002. 113.

第三章 崔世光钢琴作品创作中的民族化渗透

中国钢琴曲的创作和改编是植根于中国本土文化之上的产物，积淀着深厚的文化底蕴。一个拥有五千年历史的文化古国，其传统民族文化的绚丽多姿、丰富独特令世界瞩目。中国作曲家在创作时，充分考虑到要发挥中国民族化的特色，再结合创新的作曲方式，开辟了独树一帜的中国音乐风格。中国钢琴曲为了形象地传递出独特的东方神韵，很多乐曲的创作都是根据民族音乐的旋律形态、音色特点和演奏技法进行模仿和借鉴。崔世光作为当代中国知名的作曲家，他在创作中注重汲取民族音乐的精华，许多作品中都体现了中国民间的音乐元素。同时，他的钢琴创作也是置身于中国传统文化之上的产物，体现传统文化对他创作观念上的一些影响。道家文化思想的一些观点与崔世光的创作意图不谋而合，不仅是中国钢琴创作风格的独有之处，也迎合了中外听众的审美要求。

一、崔世光钢琴作品中体现的中国民间音乐元素

崔世光的钢琴创作正是在中国民族文化的影响下寻求属于自己的创作风格，无论是从作品选材还是作曲手段，都打上了民族文化的烙印。对于中国钢琴作品的内涵理解，要探寻其文化根源所在，才能更好地理解和领悟中国作品的意蕴和神韵。崔世光在创作时广泛汲取中国民间音乐的元素，本节着重以民间歌曲、民间歌舞、民间器乐三个角度为线索，来理解作品创作时的意图。

（一）民间歌曲元素

民间歌曲简称民歌，是中国各族人民在长期劳动和社会生活中集体创造出来的、最能直接反映现实、被人民群众所普遍掌握、广泛流传的一种短小的歌唱艺术^[14]。可见，民歌与人们的日常劳动生活密切相关，从曲调和歌词中抒发情感和吐露心声，有着浓郁的生活气息。中国幅员辽阔，不同的民族有鲜明的地域特点。因此，浩如烟海的民歌有多种分类方法，从体裁上分为：劳动号子、山歌、小调等。崔世光的创作离不开他的家乡山东民俗文化对他的影响，从《山东风俗组曲》中的《乡土小调》、《对花》、《谐谑曲》三首钢琴曲，不难发现作曲家巧妙地根据山东民间小调的旋律特点进行加工创作。受到中国传统文化底蕴的影响，山东地区的民俗文化非常丰富，象跳秧歌，踏青，赶庙会这些民俗活动都是民歌小调最

直接的素材，生活化的语言表达了山东人民的朴实、诙谐、爽朗、宽容的性格特点，也表达了对生活的乐观态度和热切向往。作为钢琴演奏家和作曲家的崔世光，他在创作时提炼出了山东民歌小调的民族元素又充分发挥了钢琴的演奏效果，巧妙地保留了山东民歌曲调的韵味，营造出了别具一格的山东民族风格。以下通过分析《乡土小调》和《谐谑曲》来说明其中蕴含的民歌元素。

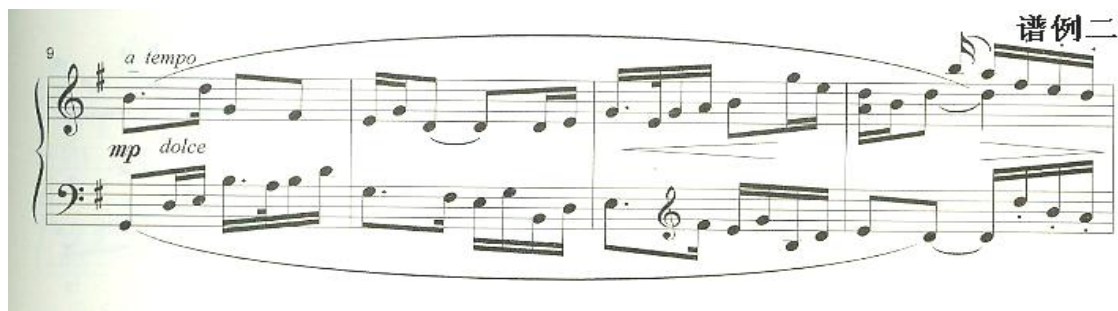
1. 《乡土小调》的音乐分析

崔世光在《乡土小调》中，受到山东民歌小调的影响，旋律中隐藏着民歌小调的音乐元素，拓展和延伸了作品的表现力。乐曲中大二度和小三度的平稳级进，旋律连贯优美，时而出现的跳进音型，如大、小六度和小七度的跳进后再反向级进的旋律进行，把山东地方民歌语调特色表现出来。

小三度的旋律构成是山东民歌旋律走向的典型特点，表现出民歌旋律的悠扬舒缓，委婉动听，充满了山东浓郁的地方特色。例如：民歌旋律中常出现 mi—sol、xi—re 的小三度。第 1-8、9-12 小节崔世光在创作中多次用到小三度的旋律进行，模拟山东民歌旋律的抒情特点。（见谱例一、二）

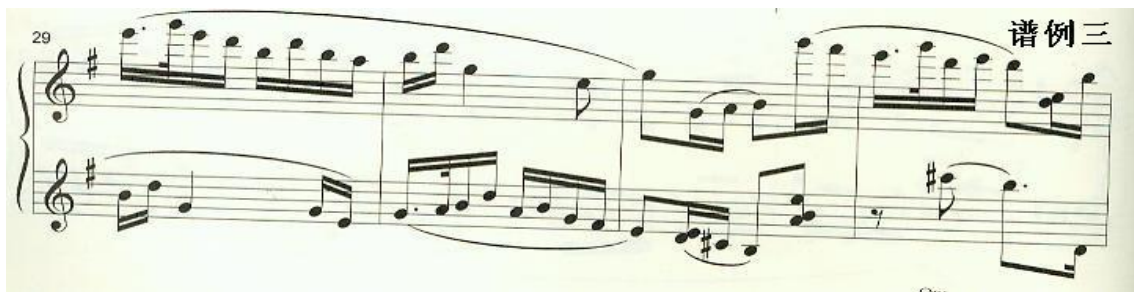


山东民歌旋律走向另一特点是小六度的跳进音型则表现出山东人的方言特色和爽朗豪放的性格特点（第 11、50 小节），在民歌中 mi—do, si—sol 的旋律进行比较多见。六度音型在舒缓平稳的级进中突然出现，表现了山东民歌小调的刚柔相继、起伏跌宕，极具地方乡土风味，给听众以强烈的听觉感受。（见谱例二）



全曲多次出现了八度大跳第 7、23、26、31、32、39、42、43 小节，旋律迁

回跌宕，饶有风趣，由于不同音区的音色，给听众感觉类似民歌演唱中的真假声对比，崔世光利用钢琴音域宽广的特点，赋予旋律生动活泼的山东风味。（见谱例三）



山东民歌受到山东方言语调的影响，句尾普遍下行，体现出民歌中腔随字走的特点，如：《沂蒙山小调》，各乐句到后半部分时开始下降。崔世光在《乡土小调》第1—4小节开头乐句也是借鉴了句尾落音。（同上谱例一）

乐曲最后一句第56小节中加入复倚音，迎合了曲调创作中的民族化需求，像山东民歌中的下滑音，在演唱中的唱词加入了几化音，使乐句的演奏变得生动诙谐，在整个乐曲中起到画龙点睛的作用。倚音的装饰与旋律乐句严丝合缝，连为一体，听起来既勾勒了语气，渲染了气氛，又表现了山东民歌小调的风味，极具地方乡土的淳朴气息。

2. 《诙谐曲》的音乐分析

全曲分为三段，在第二段的旋律中可以发现包楞调这首民歌的元素。

乐曲在第41、42小节模仿了包楞调的第一句和第二句“正词”，紧接着的第43-45小节来源于正词之后的衬词这一句，但此句并不是完全模仿，而是通过模仿民歌第四小节的八度上行大跳音型，来表现出山东人民豪放爽朗的性格特点。曲中第46小节的节奏型来源于民歌中第5小节的后十六节奏型。这一段的旋律分为A B A'B'C 这五句，其中第41-50小节是模仿包楞调的第一个乐句，重复出现的每一句开头都是包楞调的第一句正词的旋法模仿，后面接衬词的模仿，五个乐句的反复交替出现。同时正词部分和衬词部分的节奏形成快慢对比，模仿了包楞调中流畅优美的正词旋律与活泼生动的衬词“白楞楞楞……”的快速十六分音符的节奏。

在第41小节开始为了突出山东民歌语言中的语调重音这一特点，崔世光在这一段中用持续音记号和十六分音符段落中的重音，来突出在钢琴上模仿山东话“垮、硬、冲”的特点，极富感染力。跳音的运用突出了山东人民生动诙谐，风趣幽默的个性特点。（见谱例四）



从整曲的旋律创作来看，曲调延续了诙谐类民歌的创作手法，如大实话，包楞调等有代表性说唱特点的诙谐民歌，都用比较自然的本土化唱词和旋律来表达音乐内容。曲中没有常用的拖腔和装饰音的修饰，而是旋律线条简洁明了，节奏清晰欢快，平稳级进和大跳交替进行，惟妙惟肖地展示了山东地方的诙谐特色。

（二）民间歌舞元素

民间歌舞音乐是中国民间音乐的重要组成部分之一。中国民间歌舞音乐是一种相对于专业歌舞音乐而言，形成并流传于民间，综合民歌、器乐、曲艺和戏曲音乐等因素，与诗歌、舞蹈紧密结合的传统音乐体裁形式^[15]。在民间歌舞音乐中兼容多种民间音乐体裁，蕴含着深厚的传统文化底蕴。中国各民族的民间歌舞表演形式也是各具特色，反映出当地民族不同的文化习俗、社会生活和精神风貌。在崔世光的创作中，有一些作品渗透了对家乡歌舞文化的理解，从《山东风俗组曲》中的《对花》、《花鼓》的标题上，我们可以直观地了解到作曲家选用了山东对花、花鼓这两种典型的地方歌舞形式，曲中把歌、舞、乐的多种形式都体现出来，惟妙惟肖地展示了山东地区人民的民间歌舞文化。下面从这两首乐曲的创作背景和音乐进行了分析研究。

1. 《对花》的音乐分析

全曲分为三个段落，歌舞因素贯穿全曲。

第1—18小节是第一段，第一个和弦的 *sfzp* 力度，像歌舞中的锣鼓齐鸣后开始舞蹈的场面，紧接左手部分的引子每拍都标有重音符号“>”，似随着旋律尽情舞蹈的步伐，欢快跳跃的节奏。左手的重音有一种舞蹈节奏的律动和重拍的感觉，用富有活力、弹性的伴奏衬托小调对花的旋律。

第6、14小节小六度的倚音装饰，模仿对花民歌中的滑音唱法，大跳音程的

装饰音修饰旋律来表现山东人的语调、曲调和性格特点，极具山东韵味。第 15 小节的第二拍模仿了民歌中的甩腔唱法。

第 19-63 小节是中段，其中有两种力度交替出现，第一个力度是弱，出现在中音区，而第二个力度是强，由加入重音符号的低音区 1a 开始，紧接高音区。从力度上形成了鲜明的对比，而从创作旋律的音区范围看，跳跃如此之大，也从音色的不同给听众听觉的一种冲击。这两种力度和音区的不断转换，明显地体会到崔世光想要表现山东民歌对花对唱表演时的情景，男女青年各是一队的演唱舞蹈场面，用音区的转换模仿双方不同音色特点，两种力度的乐句表现一唱一和，塑造出对花载歌载舞的热闹场面。第 45、62 小节的二度倚音，第 56 小节的附加二度音（四度附加二度），用不协和音响模仿鼓的声音，表现对花幽默、诙谐的气氛。

第 64—91 小节是乐曲的再现段落，A 段的主题旋律再现时变得复杂，第 64—82 小节用连续急速的十六分音符重新变奏主题旋律，像对花歌舞表演场面愈加热闹，人们沉浸在欢乐的对歌和舞蹈之中。第 83—86 小节对花的对唱旋律短暂再次出现。第 87—91 小节，突然连串的十六分音符从低音到高音，但力度却逐渐减弱，最后 pp 结束全曲，表现出对花的表演用一种诙谐风趣的感觉结束，给听众有无尽的遐想和回味。

2. 《花鼓》的音乐分析

作品第 1—21 小节是作品的引子，连续出现的四度、五度叠置的不协和和弦，前四小节的附点八分音符和重音符号的加入，模拟出花鼓开始的引子部分的锣鼓、铙钹齐鸣的欢快节奏和喧闹气氛。从第 9 小节到 21 小节中大二度音程的顿音和单音的跳音交替进行描述了山东钹的节奏，其中八分休止符的点缀恰到好处，把锣鼓铙钹的节奏表现得活灵活现。第 19—20 小节的重音七和弦在强的力度中结束了花鼓的引子部分。

第 21 小节开始是花鼓调的主题段，这一段有五个乐句，每个乐句开头都是 re—sol 这两个相同的音开始娓娓道来歌唱的主旋律，但每个乐句都各不相同，经过变奏加花的处理各有其不同的特色，其中倚音和十六分音符的变奏加入给旋律增添了生动、活跃、俏皮的山东乡土独特的韵味。每一乐句中句尾带有重音记号的部分，象演唱中伴奏的锣鼓声，花鼓调中常见的伴奏形式。在这一段中，力度范围 mp—f—mp，表现了两个人的一唱一和，你一句我一句唱花鼓调时的情景。第 44—47 小节是鼓点节奏的衔接过渡。

第 48—90 小节是作品的第二段，主题曲调的变奏，通过右手旋律加入复倚音，三连音的变奏，推进了旋律的发展，象花鼓表演的歌唱气氛越来越热烈。左手部

分的倚音修饰营造了旋律的俏皮,幽默、活跃的氛围。第73-78小节的左右手反向进行,左手的连续八度进行和右手由三和弦到七和弦,旋律幅度和强度逐渐加大。第78-85小节的每小节第一拍的重音,似旋转舞蹈中的舞步,而后紧接第88小节的 gliss(刮奏处理)歌舞的气氛已经到达了最高潮的部分。整段力度范围从 mp-cresc-sfz-ff,随着旋律的展开逐渐加强,歌舞的气氛推向高潮。

第91—121小节作品的第三段,变奏再现了第一段的主题音调。旋律曲调又回到歌唱段落,重复了主题旋律和其间加入的锣鼓伴奏声。第122—134小节每小节第一拍的重音,左右手的七和弦和三和弦共同出现,像震天的锣鼓演奏结尾,力度从 f 到 accel 到 p,最后以强有力的 ff 音结束欢乐喜庆的花鼓表演。

(三) 民间器乐元素

中国的民间器乐是指用中国传统乐器演奏的民间音乐。民间器乐种类繁多,以独奏乐器来分类,一般分为吹奏、拉弦、弹拨、打击四大类。民间器乐的历史源远流长,各种音色各异、表现力丰富、演奏技法多样的器乐有着独具魅力的东方色彩。崔世光在创作时,力求保留中国传统音乐的精髓,在《刘天华即兴曲三首》、《山东风俗组曲》和《山泉》、中我们可以寻觅到中国传统乐器对他创作的影响。在这些作品中,借鉴了民间的代表性传统乐器的音乐色彩、线性旋律、演奏方法等,但并不是完全的一味模仿民间乐器,而是通过创作让人联想和感受到曲中独有的中国音乐特色。以下主要从拉弦乐器和弹拨乐器这两个角度进行分析。

1. 拉弦乐器

刘天华即兴曲三首是崔世光根据国乐大师刘天华创作的二胡曲《空山鸟语》、《良宵》、《光明行》而改编。二胡是我国民间传统的拉弦乐器,它的演奏技法分为右手弓法和左手指法两类。弓法主要有顿弓、分弓、连弓、跳弓等;指法有滑音、颤音、按音等。二胡以不同的弓法、指法等奏法可以塑造多种音乐形象,时而抒情柔和,时而刚健有力,有丰富、细腻的表现力。崔世光的创作中借鉴了二胡的滑音、颤音、顿弓、颤弓的典型奏法,把这件中国民间传统乐器的演奏技法和音色特点在钢琴创作中加以运用,既不失中国传统音乐特色,又保留了原曲的意境。

滑音就是按指在弦上有意识的滑动所发出的音,也是二胡左手重要技法之一。在二胡演奏中,滑音是体现民族弓弦乐特色的最具代表性的表现手段,有其他乐器不可比拟的民族韵味。从滑动的幅度可分为大滑音(三度音程以上)、小滑音(三度音程以下)。各种滑音技巧擅长模拟自然中不同的鸟鸣效果。崔世光在《空山鸟语》中用前倚音来模拟二胡的滑音技巧,既模仿了百鸟争鸣,又营造了“空山不见人,但闻鸟语声”的绝美意境。倚音的装饰点缀了旋律,赋予乐曲生动活泼的

形象，人与自然相映成趣。

颤音是二胡指法中的另一重要技巧。颤音是在演奏本音的同时，用手指连续快速地击打本音上方的二度音或三度音，以发出类似打花舌的声音，其实际效果为三十二分音符的本音与上方音的交替重复^[16]。崔世光在《良宵》的创作中，吸收了二胡的颤音技法，在极富传统线条美的旋律中用波音来表现原曲的颤音，赋予旋律歌唱律动感。在钢琴上重新细致表现了传统民间乐器的独特韵味。

顿弓是二胡演奏的弓法之一，用“▼”写在音符上方来标记。顿弓从名字上理解，要使音符之间有停顿的感觉。每个音的时值只占音符的一半，另一半休止。顿弓是依靠手指敏捷的动作，使弓毛在弦上一紧一松地交替进行，同时配合弓子的拉推运动，以发出短促的、富有弹性的声音来^[17]。在二胡曲《光明行》中，用顿弓的技巧来表现一种乐观向上的积极进取精神。崔世光在改编时，在第16—19小节中用钢琴的跳音来表现原二胡曲中的顿弓奏法，生动地展现乐曲引子过后的主题形象。因为钢琴中的跳音，演奏时只是原音符时值的一半，可以准确地表现二胡中顿弓奏法的音响效果。可见崔世光在钢琴上创作时注重民间器乐特点的表达，赋予乐曲激昂、振奋的情感基调。（见谱例五）

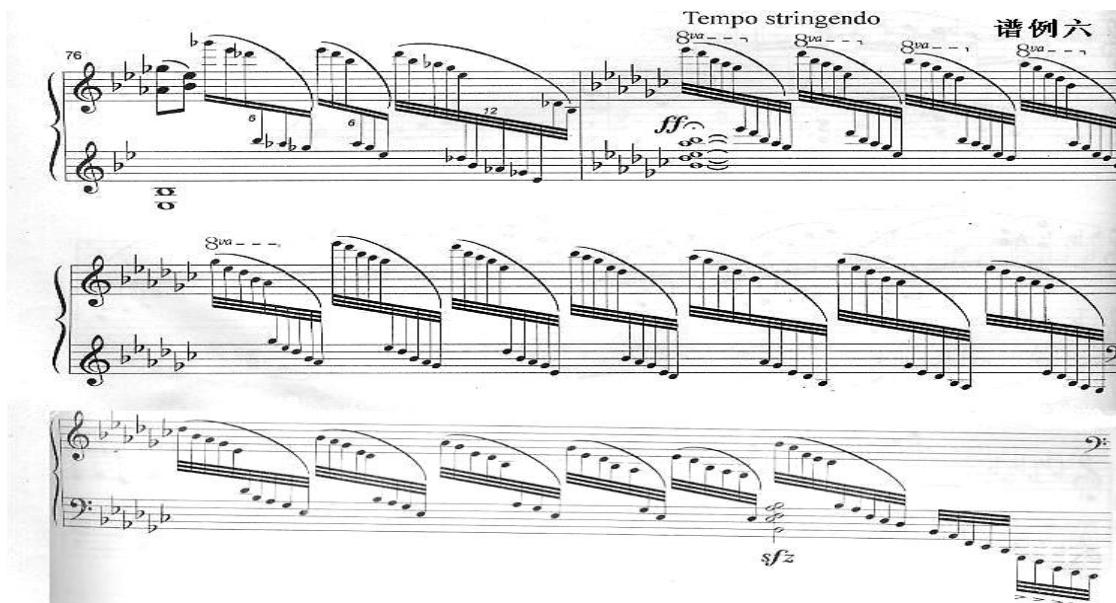


颤弓是二胡演奏中的另一右手弓法，颤弓是以弓尖部位在琴弦上左右快速地反复推拉的一种弓法。它的效果为三十二分音符的同音反复。在二胡曲《光明行》的尾声部分，用一大段的颤弓技巧来表现队列行进的壮观场面。崔世光的创作，借鉴了颤弓的同音反复的特点，并结合钢琴的和声优势。从第149小节开始用连续出现的柱式和弦来展现原曲尾声的声势浩大的气氛，特别是每小节12/8的节奏，使一小节的和弦分成四组，每一组和弦的根音多次出现同音反复的特点。高音声部的和弦既突出了旋律，又有原曲颤弓技巧的借鉴。到了第153小节，同音反复转到了中音声部，到了第156小节，同音反复又转到了低音声部。这种从高音到低音的同音反复使乐曲的声音效果越来越浑厚，好像更加坚定了人们追求光明的渴望，奋发向上的力量。

2. 弹拨乐器

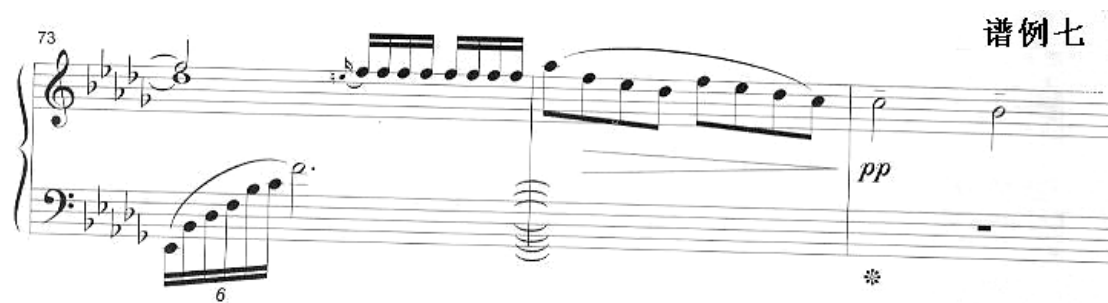
箏（又称古筝），是中国传统的弹拨乐器，有悠久的历史。音色清亮高远、古朴典雅、圆润坚实。音域宽广，不同音区的音色也各有特点，因此其表现力很丰富，轻拂宛如行云流水，重扫宛若千军万马。特别擅长表现行云流水的意境和悠扬舒缓的情调，情感表现力特别丰富。箏的演奏技法有右手技法和左手技法。右手技法有：托、劈、挑、抹、剔、勾、撮、摇等；左手技法有：按、滑、揉、颤等。崔世光在《山泉》、《南飞雁》和《细雨》中借鉴了古筝的演奏技法和音色表现，生动地展现了中国传统山水文化的高远、深邃的意境。

历音也称“刮奏”，是指顺着弦序，用右手或左手自下而上（即自低音而高音）或自上而下（即自高音而低音）连续拨弦。历音作为最能表现古筝演奏特色和神韵的特有装饰技法。历音的运用丰富多彩，有不同的变化。它可以形象表现出山水、风等自然景色。在《山泉》的全曲高潮处，第 77 小节用连续下行的十连音来描写山泉沿着曲折的深山峡谷中蜿蜒而下汇集成瀑布，一层层的瀑布从山涧奔涌直下溅入清澈的深潭中，给人一种气势壮观、浪花如鳞的视听感受。这种创作手法似古筝的历音技法，用这种特殊的音型形象地表现流水的声音，渲染了全曲的气氛。（见谱例六）



《山东风俗组曲》之三《南飞雁》中分解琶音在横向运动的旋律中非常有立体层次感，把大雁在蓝天中翱翔的空旷画面感展现地淋漓尽致。分解琶音也是模仿了古筝历音的音响效果，余音缠绕的音乐有一种秋风瑟瑟，一群大雁在蓝天白云的掩映下排成队向南飞去的深远意境。

《山东风俗组曲》之五《细雨》第 73 小节也用六连音模仿了古筝历音的音色效果，描写细雨蒙蒙的清新心境。（见谱例七）



二、道家美学思想对崔世光钢琴音乐创作的影响

先秦时期形成的道家美学思想，已有 2000 多年的历史，因其风格独特、个性鲜明和内容丰富，在中国传统文化中占有很重要的地位。道家独特的思想文化在传承过程中，影响了中华民族的思维方式、心理状态和精神风貌。老子、庄子作为道家学派代表人，理解“道”为派生世界万物的宇宙本原。他们把“道”作为思想体系的核心和最高范畴。以老庄为代表的道家文化，其美学的最大特点是崇尚自然。道家思想崇尚一种返朴归真的自然美，向往清静、不争和自由的生活，追求人与自然的和谐相处。这种超然于物外的态度，不受世俗的牵绊和束缚，使人回归到物我两忘、物我合一的境界中。中国近代钢琴艺术，是在借鉴欧洲和世界钢琴艺术成就的同时，以儒道两家的哲学、美学观为准则的民族传统音乐的基础上形成和发展起来^[18]。中国道家美学思想中真实自然、虚静含蓄、弦外之音观点对崔世光的创作产生了潜移默化的影响，一直以来都执着于探索中国风格的钢琴作品，通过分析《山泉》、《刘天华即兴曲三首》、《山东风俗组曲》发现，无论是从作品的选材、内涵、意境，还是韵味都透露着浓浓的中国情。

（一）真实自然

道家创始人老子最早提出了“天道自然”的观点，“人法地，地法天，天法道，道法自然。”（《老子》）他认为“道”以自然为一切的最高法则，崇尚天然纯真之美。庄子云：“天地有大美而不言。”（《庄子 渔夫》）“天地”为自然，自然是一切美的源泉，人们须听其自然，便可获得美。法天贵真的观点，即效法自然，珍贵本真，自然朴素之美便是真。

老庄提倡自然素雅之美、巧夺天工之美。老子的“大巧若拙”观点，最灵巧的东西好像是笨拙一样，不需人工雕琢。庄子曰：“素朴而天下莫能与之争美”，天然素朴的美是一种极致，有时人工之手艺术也可以达到巧夺天工的境界。后代将朴素之美用来衡量赞誉那些顺乎自然而无人工雕琢痕迹的文学艺术作品。这种尚朴思想用于音乐创作方面，要求外在形式要与内在精神统一，不用加以粉饰，

真实自然地表达所想所感，才是真正好的作品。

在崔世光的创作中，许多作品以自然为创作对象，受到中国传统道家自然观的影响，形成一种真切自然、浑然天成的艺术风格。自然真实之美在创作中的挖掘，意在追求人与自然融为一体的感受。在创作对象的选择上，崔世光留心观察自然中的种种景象，赋予内心的真情实感，纵情于山水文化。例如：《山泉》取山东崂山北九水的自然风光、以山中潺潺泉水为题材，在钢琴上演绎重新再现了优美的景色。作品一开始，在低音声部用连续的分解和弦，用 *pp* 的音量描写了清晨，天刚蒙蒙亮，山中的一股清泉从岩缝中涌出，泉水的声音给静谧的山涧带来了一丝生机。作曲家用连线来表现若隐若现的山泉慢慢汇成了涓涓细流，在山涧中蜿蜒曲折地流淌。连绵的旋律线从低音区过渡到中音区，再到高音区，主题音调不断地变化再现。进入高音区音色变得明亮起来，山泉仿佛由远及近，太阳慢慢从海平面上升了起来，把山泉照的晶莹剔透。第 51 小节是乐曲的中部，速度上逐渐地加快，音乐材料是对第一部分主题音调的模进延续。*b G 羽—D 羽—B 羽—A 羽—E 羽* 的不断转调，节奏上也变得逐渐紧凑，从二连音、四连音、三连音的交替出现，音量上的加强将乐曲推向高潮。来自不同方向的泉水汇集在一起，水速越来越急，声音越来越大。第 67—72 小节，在 *f* 的力度下，作曲家用连续的六连音，似巨大的水流奔涌而下，撞击在岩石上激起了阵阵水花。第 77 小节是全曲的华彩部分，作曲家在速度上加快，*ff* 的力度，运用具有中国特色的五声音阶，连续不断的下行十连音给人强烈的听觉震撼，力度也达到了 *sfz*。山泉再一次以势不可挡地气势汇成瀑布，一泻千里。紧接进入弹性节奏段落，落入深潭中的瀑布，溅起水花如细碎的水晶一般。从第 87 小节是再现部，根据第一部分的材料进行了变化再现。回到了 *pp* 的力度中，山泉又回到了开始随着山中的岩缝蜿蜒流转，直到第 109 小节的尾声部分，随后力度逐渐渐弱，似山泉缓缓地流向了远方，远离了人们的视线，留给人们的是无限的遐想。

《细雨》、《南飞雁》、《空山鸟语》这些作品均以自然风景为创作对象，用特有的旋律来再现眼中的鸟语嘤嘤、泉水叮咚、微风习习等各种自然情景。曲子的创作风格清新淡雅，朴素自然，与道家追求的审美风格相一致。人与自然的和谐共处，寄情于景，借景抒情，最终达到情景交融的审美境界。崔世光的作品多从生活中的点滴细节作为素材，如《花鼓》、《对花》、《乡土小调》、《谐谑曲》都是从家乡中的民间歌舞的旋律提炼创作材料，选材朴实无华，最真实地再现了山东地方民间常见的艺术形式。

（二）虚静含蓄

老庄崇尚以虚静观万物，达到一种心灵与万物的契合，使心灵得以安息，沉浸在万事万物当中。老子用“致虚极，守静笃”的观点来表达道的虚静恬淡，意指空虚宁静是世间万物的本源，追寻万物生命的本质要回归到最原始的“虚静”状态。“涤除玄鉴”的观点排除干扰内心的一切杂念，才能保持心灵如镜子似的宁静和澄明，感受“虚静”的这种人生态度。庄子进一步发展了虚静的思想，认为虚静是一种进入道的境界的心理状态。提出“无视无听，抱神以静”、“夫虚静恬淡，寂寞无为者，万物之本也。”（《天道》）又说：“唯道集虚。”（《人间世》）等观点，达到“心斋”，“坐忘”的“虚静”境界，表达忘却了世间万物和自我的存在，摒弃一切私心杂念，远离世俗干扰，以自由的心灵去体会自然，达到物我两忘的境界，创作出真正融于自然的艺术作品。虚静的审美心理状态是通向物我同构，物我化一的必由之路。这种物化的审美境界在《庄子》一书中有许多寓言故事中有所体现。例如：“庄周梦蝶”、“庖丁解牛”、“佝偻者承蜩”、“津人操舟”等。从“庄周梦蝶”的故事中表达了庄子追求物我合一的审美境界。梦蝶的庄周已经忘却了自己的存在，变成了蝴蝶自由地在飞来飞去。这种物我浑融一体，正是审美活动中需要的状态。通过自身情感完全融入到物中，毫无保留地渗透抒发自己审美体验，达到人与物、人与自然的高度统一。

在音乐创作中，作曲家要抛开外界的不利因素，使主体处于一种专心致志，集中精力的心理状态，想象力和创作力自由驰骋，从而激发艺术创作灵感。在朱良志先生认为，老庄的虚静理论包括动，虚静不是虚无消极的等待，它以无载有，以静求动，以平如大漠的情怀去拥抱勃郁奔腾的大千，去迎接腾挪不绝的美和喷涌而至的灵感^[19]。音乐创作需要灵感的不断碰撞，丰富艺术构思，也同时需要感情的投入。庄子的物化思想对音乐创作的影响，作曲家在创作作品时，创作主体与创作对象完全融合统一，没有任何心里负担，灌注自己的情感，完全把自我融入音乐的创作中，从而达到物我两忘的境界。这种心灵与自然的高度契合，是天人合一的审美最高理想，人与自然之间和谐统一的相处。

崔世光在音乐创作中秉承道家思想的观点，以平和、宁静的心态去进行音乐构思，充分展开想象的空间，激发自己的创作灵感。同时，喜欢从生活中的素材来提炼创作主题，用不同形式的创作手法把曲中的形象描绘得如同身临其境一般，给听者一种如痴如醉的听觉享受。乐曲中含蓄的表现方式是通过优美的旋律来表达一种超凡脱俗的潇洒自由，让人们忘却生活中遇到的坎坷，通过融入自然的优美情境来追求一种精神层次上的愉悦。如《细雨》是崔世光对雨这一自然景象有感而发创作的一首多声部作品，让人联想到细雨湿衣看不见，桃花落地听无声的

诗句。作品真实地再现了春雨绵绵的浪漫情境，此情此景激发了作曲家创作的灵感。在低音区用 *p* 的力度营造了下雨前雾蒙蒙的感觉，第 2 小节的极弱的跳音和弦似一滴雨滴轻轻地落在了树叶上。十六分音符的同音反复在此曲中多次出现，象淅淅沥沥的雨滴。第 8 小节开始，主题旋律在低音区出现，与高音区交替出现，仿佛雨滴愈来愈大，渐渐地模糊了我们的视线，透过雨帘看远处的景色也变得柔美起来。第 36 小节开始，旋律织体变得更为紧凑和复杂，雷雨交加，声音越来越大，敲打在地上，激起一个一个涟漪。第 43 小节调式调性开始不断游移，音量的变化将雨越下越大的气氛烘托出来。在第 72 小节 *fff* 的力度中，连续三小节的八度进行，特有的音响效果有倾盆大雨、电闪雷鸣的感觉。第 75 小节开始织体变得不那么紧密，似雨渐渐小了起来。第 92 小节开始，回到了原速，节奏稍慢，雨已经逐渐停了下来，第 94 小节的六连音引出的同音反复，非常巧妙、生动。好像雨过天晴树叶和花朵上的雨珠落在了地上。

一首真正创作成功的曲子，需要听众能从其中真切感受到作曲家的所想所感。作曲家首先要打动自己，才能打动听众。这种艺术感染力，是来自作曲家的情感投入，给旋律以生命的律动。《空山鸟语》《良宵》《细雨》《南飞雁》《山泉》这些作品正是物我两忘，天人合一的审美境界的真实体现，也流露出一种含蓄的美感。通过旋律的流动，不经意地流露出作曲家所寄予的情思，这种美感符合中国艺术追求的清、高、淡、远这一审美特点。

（三）弦外之音

中国古典美学追求意境的表达，我国著名美学家宗白华说“艺术家以心灵影射万物，代山川而立言，他所表现的是主观的生命情调与客观的自然景象交融互渗，成就一个鸢飞鱼跃、活泼玲珑，渊然而深的灵境；这灵境就是构成艺术之所以艺术的‘意境’^[20]”。道家思想认为音乐反对有声之乐、人为之乐，认为乐曲的灵魂所在在于意境的营造。老子在《道德经 四十一章》中说“大方无隅，大器晚成，大音希声，大象无形，道隐无名。”“大音希声，大象无形”是老子对“道”的阐释，陈鼓应解释为“最大的乐声反而听起来无声响，最大的形象反而看不见行迹^[21]”。最美的音乐、形象与自然融为一体的境界，反而给人无声、无音的感觉。音乐的至高境界是道的自然朴素，没有人工雕琢的痕迹，需要人们用心灵来感受音乐的内涵。意境需要人们透过作曲家塑造的音乐形象，展开想象力去细细感受其中的意蕴，品味带来的一种弦外之音、韵外之致。

从崔世光创作乐曲的标题上看，多带有中国特色的写意性。在这些标题中，通过“境”的描写来使听者展开对“意”的想象，突出了借景抒情、情景交融的

审美特色。

《山泉》把崂山北九水的自然风景呈现地淋漓尽致，似乎让听者身临其境，感受泉水叮咚的美妙境界。通过分解和弦的写作手法，把涓涓细流的动态流水形象在钢琴上再现出来。整曲的旋律线条曲折起伏，宛如灵动、清澈的山泉在山间石缝中流淌。

《空山鸟语》从标题上看颇有写意性，仿佛有一幅深山幽谷，百鸟啼啭的水墨画卷轴呈现在我们眼前。乐曲开始从远处展现了一个山明水秀、云雾环绕、绿树成荫的静止画面，随后鸟儿在远处飞来、在枝头上嬉戏、引来群鸟争鸣，鸟鸣声带来生机，带给静止画面一种生机盎然的感觉。空旷山谷中鸟鸣的回声反衬出一种空山的寂寥静谧。自然景色的美好让人们忘掉烦恼，对生活寄予了新的希望，充满了对美好生活的向往。

《细雨》仿佛让我们身临其境，从一开始雾蒙蒙的天空中，淅淅沥沥的雨滴落在树叶上，后来逐渐由点变成线，顺着房檐流淌下来，地面上也激起了一个个涟漪。声声敲打着我们的心田，让我们能沉静下来，思考一些事情。雨逐渐变小，天气逐渐放晴。渐渐地，雨停了，天空中出现了彩虹，空气中弥漫着青草的清新味道，让万物焕然一新，充满了生机与活力。

《南飞雁》通过多声部的写作手法，展现了一群大雁在晴空中排列整齐向南飞去的场景。在听觉上给人很强烈的层次感和空间感。秋风瑟瑟，一群大雁成群结伴地向南飞去，时而排成一字型，时而排成人字型。挥动着翅膀的大雁，在蔚蓝的天空中翱翔，偶尔传来的咕咕声略带一丝丝的伤感。虽然大雁暂别了故乡北方，但还会在每年春暖花开的时间飞回来的。此曲间接也表达了对故乡的一种思念之情，即使身在异地他乡，也不会忘记哺育我们成长的故乡。

注释：

[14] 陈永，孟宪辉. 中国民间音乐概论[M]. 华中师范大学出版社，2004. 1.

[15] 杨民康. 中国民间歌舞音乐[M]. 人民音乐出版社，1996. 114.

[16] [17]赵寒阳. 二胡演艺知识 500 问[M]. 人民音乐出版社，2005. 88、56.

[18]卞萌. 中国钢琴文化之形成与发展[M]. 华乐出版社，1996. 1.

[19]王新婷、金鸣娟、孙音音. 中国传统文化概论[M]. 中国林业出版社 1997. 93~96.

[20]宗白华. 中国艺术意境之诞生（增订稿）《宗白华全集》第 2 卷[M]. 安徽教育出版社，1994. 361.

[21]陈鼓应. 老子今注今译[M]. 商务印书馆，2003. 231.

第四章 崔世光钢琴作品演奏的民族化处理

钢琴音乐最终呈现在听众面前的是演奏者的二度创作，也就是基于作曲家一度创作之上的演奏。由于中国钢琴曲有其独特的创作背景和环境，不单从演奏技法上要仔细揣摩，还要从中国音乐独特的表达方式角度来分析其作品的演奏，无论中国传统音乐的润腔特色，还是线条美感、虚实相生、场景再现、中国境界都是中国音乐区别于外国音乐的典型特色。石叔诚先生认为，中国钢琴曲演奏的难点在于对同中国民族器乐的表演意识相一致的民族风格和民族意蕴的把握和表现上^[22]。前文对崔世光创作的钢琴作品分析了蕴含的民间音乐元素，还有传统道家文化对其创作的影响，为演奏出钢琴曲的民族神韵打下基础，下面针对崔世光的这三首钢琴曲提出演奏建议。

一、“润腔”的音色处理

润腔是中国传统音乐中极富民族特色的修饰、润色旋律线条的技法。由于中国音乐注重线性旋律的优美、连贯和韵味，润腔恰好能弥补旋律的平淡和单调，丰富了曲调的情感表达和韵味流露。这种“加花”的旋律，有画龙点睛之意，润饰、渲染后的旋律充满了气韵的流动，有强烈的感染力。中国传统音乐中的单音音高可以产生细微变化，而在钢琴这件西方乐器上发音清晰而绝对，有固定的音高不能产生单音变化。在演奏一些中国钢琴创作和改编曲时，就需要演奏者仔细揣摩细节之处，象润腔部分如何能表现出中国民歌中的装饰性滑音的韵味；如何能弹奏出中国乐器特有演奏技法的效果。

音色是声音品质的体现，同时也是传递音乐内容和塑造音乐形象的一种媒介。演奏者正是音色的塑造者，通过演奏将音响传入听众的耳中，因此音乐声音的美感问题就显得尤为重要。富有中国特色的装饰音，不但可以模仿民族乐器的特性奏法，还是展示民间韵味和民族风格的重要手段。由于钢琴是西方乐器，演奏时要通过不同的触键方式、演奏技法再配合踏板的合理运用来模拟出民族音乐的音色感觉和民族韵味。演奏者要对民间歌曲和民族乐器有所熟悉，才能在演奏中产生音色的联想，准确地表达中国钢琴作品的特色，前文总结了崔世光创作中借鉴的民间音乐元素，表现出鲜明的民族风格，润腔技法有倚音、波音、颤音、琶音

对旋律进行装饰。在本节中，通过对崔世光的钢琴作品中“润腔”部分的分析，结合我自身的演奏实践和中国钢琴的特有的演奏方法来阐述音色的处理。

单倚音的运用使旋律变得更加生动委婉，突出了音乐节奏的韵律和民间音乐的意蕴。崔世光的钢琴作品中，不同的乐曲对于倚音的演奏处理各不相同。对于表达歌唱中的倚音起到了对旋律的润腔作用，而对于民族器乐中的倚音则是为了表现乐器的音色、奏法的装饰作用。所以在演奏这些单倚音时，要根据不同乐曲的内涵和特点来表现其特有的艺术特色。

《空山鸟语》中为了表现鸟鸣的生动形象，用二度，三度的前倚音来模仿二胡的滑音奏法。为了在钢琴上表现出二胡倚音的滑动琴弦效果，应注意手指之间力量的转移，似走路时力量的转移，旋律的重心有倾向性，音要落在主音符上。音符的衔接应连贯圆滑，音乐的语气生动活泼，表现出二胡饱满、圆润的音色效果。整曲中为了表现不同的鸟鸣声音，倚音的音色处理应有所区别，或婉转、或高亢、或低吟，气氛才会生动有趣。在触键力度上音量的细微变化应有所控制，倚音不能过重或过轻，在旋律线条中应起到画龙点睛的作用。还要柔软灵活的手腕可以调节手指的收放自如，节奏也会变得有弹性。触键时用指尖前端的一小部分去演奏，灵巧有弹性，有颗粒般的穿透力塑造出鸟在山中嬉戏的音色。（见谱例八）



《对花》中的第6小节，用小六度的前倚音模仿了民歌旋律中的润腔手法。大跳音程的倚音，演奏时要突出一种夸张的语气，倚音与主音符一定要衔接好，连接自然紧密，无缝隙。倚音的音色要有民歌中高声部假声的感觉，音量上应轻于主音符。手指之间力量的转移要落到主音符上，应稍微有所强调，凸显山东人的幽默豪爽的语调和性格特点。

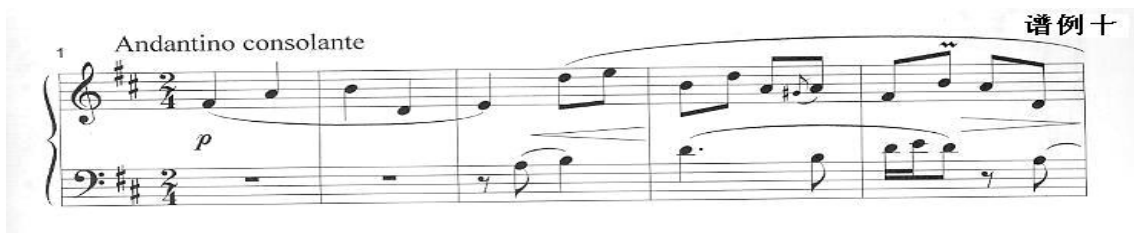
在《花鼓》中，有两个变奏的乐句中第26、30小节的前倚音需要加以区别。第一个单倚音在低音区，*mp* 的力度，而第二个单倚音在中音区，*f* 的力度，主音符标有重音。这两个乐句似两个人一唱一和，第26小节的前倚音要弹的清脆明亮，指尖前端触键，力度稍轻，两个手指之间一带而过，象民歌中的假声音色。而第30小节前倚音的音色，应深沉有力，似民歌中的真声音色。触键时略放平手指，

声音浑厚有共鸣，特别是主音符的重音，要稍突出一些。（见谱例九）



《光明行》第 5—13 小节中复倚音的出现，由两个音或两个音以上构成的音叫复倚音。这一段是作品的引子部分，前四小节中左手出现了复倚音，在 *p* 的力度里，倚音部分要弹清楚、力度稍轻，声音不能有虚、飘之感，与主音符连接要一气呵成，最后力度要集中在主音上。第 9—13 小节，左右手连续出现的复倚音，由于主音符是八度跳音，因此装饰音与主音符的平均需多加注意，尤其每个复倚音中第二个音是用四指弹奏，四指力量较小，应着重练习。随着音域逐渐变高，力度也越来越强，演奏时要感觉追求光明的人们心中有坚定的信念，对未来充满信心。到了第 10 小节，出现了三个音构成的复倚音，由于倚音与主音符之间跨度较大，由两只手共同演奏，右手要把手掌打开，手指要灵敏、快速，与左手的重音八度主音符连接自然、紧密。略微将手放平，突出低音区声音的厚重感，将情绪推向高潮。第 114—129 小节之间，每一乐句的音头开始都是复倚音，弹奏时要表现出一种号召的力量，每个复倚音应稍加强调，手掌放松，倚音清晰明快，与旋律音连接自然。由于乐句的力度范围是由弱到渐强，应根据力度符号调节手指的触键点。弹奏复倚音应联想二胡的音色特点，突出二胡旋律的委婉连贯的音色，表现出行进步伐中的节奏律动感和人们对光明的渴望。

《良宵》中的波音，为表现原作二胡有细微音高差别的特点，手指要控制好力度，应弹的流畅、圆滑、富有歌唱性。波音的装饰在整个乐句中是融为一体的，营造出二胡演奏柔和运弓的连贯效果。弹奏时应把弦乐器的音色特点表现出来，才能给柔美旋律增添生动的色彩。（见谱例十）



《南飞雁》的琶音的出现，是对传统乐器古琴音色和韵味的模仿，是旋律中典型的音色润腔。弹奏时，大臂放松，将力量送到手指，速度不易过快，想象古琴的抚琴优雅感觉来弹奏这一琶音，会留有风轻云淡的美感。延音踏板随琶音出现踩到底，把古琴的余音袅袅的泛音效果展现出来。

《细雨》中的颤音似小雨淅沥沥。弹奏时要手腕放松，两个手指之间要均匀、有颗粒性。声音要传的很远，既有清新自然，又有虚无缥缈、余音绕梁的感觉。（见谱例十一）



二、旋律的线条美感

从中国传统的书法、绘画、戏曲及音乐等多种艺术的表现形式上，可以发现中国人注重用线条来展现中国艺术特有的美感。书法是典型的线条艺术，书法家将情感灌注于枯湿浓淡、疏密聚散的笔墨线条之间，在笔端上律动着生命的活力和气息。音乐也和书法同根同源，通过作曲家和演奏家用旋律线条加上和声织体来表达内心情感，听觉中充满节奏的律动。流动起伏的线条如同赋予生命力一般，与人体的呼吸同在，在一吸一呼之间体会生命的真谛。“气”是中国音乐中“线条美”展现的内在张力，以气造势，一气呵成，如同人体于气息的一吸一呼中延续生命的线条般，“气”的存在直接推动着音乐线条的跌宕延绵，展露出中国音乐雄俊高远的风骨^[23]。

崔世光的作品中《良宵》由于改编于二胡曲，演奏时要突出原作的线条美感。崔世光说《良宵》旋律是线条式的，所以在和声形态出现时不能厚重。演奏要用‘心’，要有引人入胜的表现。要弹出平静、和谐的气氛。中国人重视春节，要在

节日里表达对父母孝敬、邻里关爱等传统美德。因而整首乐曲要充满温馨^[24]”。下面通过对《良宵》这首作品从触键、呼吸、力度来分析把线条美感展现出来。

（一）触键

崔世光创作的钢琴改编曲《良宵》，突出了原二胡曲那连绵不断，优美如歌的旋律线条，再结合钢琴特点配以简洁的复调织体做伴奏。由于二胡音色柔和、细腻、深沉，富于歌唱性，擅长演奏出气息悠长的线性旋律。改编曲的右手部分贯穿全曲使用了连线，能让演奏者更好地在线性旋律的起伏中感觉气韵的存在，表现原曲的祥和，愉悦、美好的感情基调。

在演奏《良宵》时，内心有原二胡曲的音响效果，要用“推”的奏法和踏板的合理使用来贴近二胡连弓演奏的柔美音色。崔世光在创作中，用连线把乐句划分出来，又结合钢琴的多声部织体特点，丰富了乐曲的音响效果。演奏时，想象二胡演奏连弓时带动臂和腕之间如何用力，手腕收放自如才能将力量通达手指。要突出右手旋律部分，臂、腕、掌形成一体，放松手臂，通过臂力调动手腕灵活控制手指。用指肚从内向外缓慢平推，贴键推至琴键最底部，声音浑厚柔美；各手指之间的连接，象走路一样转移重心，使气息连绵不绝。每个连线之间，音与音之间要注意气息起伏，通过手指触键调节每个音之间有的细微音色和力度变化，把二胡独特的民族韵味表现出来。延音踏板根据乐句的划分来更换，第 53 小节的踏板一直延续到第 89 小节，踩住延音踏板不放，突出线条气息连绵不绝的特点。

（二）呼吸

在《良宵》中，演奏者在心里随音乐歌唱，从而表现呼吸对手指的控制上。根据谱子中的连线乐句的划分来贯气、分句，通过小的语气变化使线条流动，赋予线条美感和生命力。从简单理解气是如何呼吸、分句，深层次的理解则是一种只可意会不可言传的感觉，在演奏的思维中应有多个意念交替来控制气息，“意到气到，气到音到”就是对气的最好解释。演奏者对呼吸的深度和速度应随着旋律的发展来控制，其中连贯和停顿对气感的把握极为重要。对于乐谱中的乐段和乐句的衔接处、乐句的首尾音及重音、切分音和休止符等处都应格外注意。演奏者通过在演奏中控制呼吸，从而影响精神的收放自如，可以对手指触键做出自然而然的调节，形成一个连绵不绝的气息线条，在旋律中产生一种独特的韵律美。

（三）力度

在音乐展开的过程中前进的能量被称为音势，音势可以使线条有浓重和轻薄、艰涩和流畅不同对比，其中蕴含气的畅通无阻和韵的意味深长更是明显。力度的把握，触键的深浅都是决定音势的。在《良宵》的演奏中，“音势”用力度差异赋

予线条的形象质感。音乐行进过程中会产生一种能量，可称为“音势”，著名二胡演奏家张锐称之为“音势贯”。中国风格钢琴曲演奏中，这种势能使线条具有可塑的质感与形态，在粗厚—幼薄、凌厉—绵柔、燥涩—润滑间巡游；同时它也是“气”的流动形态和“韵”的鲜情致的集中体现，是为“气韵生动”。音乐线条因此生动真实，具有深刻的感染力^[25]。由于钢琴的力度层次十分丰富，指触的速度快慢和用手指的角度不同都能产生十分细腻的区别。全曲的力度范围是 P — mf — mp — f — p — mp — ppp — mp，音乐线条的质感相对比较柔和、平静和优美，要把这种美好的气氛把握住。除此之外应注意单个乐句中间音符的细微的力度变化，要随时根据旋律变化来变换。音乐线条的起伏变化才会与气韵为一体吸引听众的耳朵。随着旋律的展开，融自身的情感于乐曲的乐句间，象在娓娓道来地讲述一个故事一样，乐曲的韵味自然而然地展现出来了，其内在的形象感也变得愈加强烈起来了，把作曲家想表达的思想感情流露出来，我们似乎可以感受到除夕之夜的一扇扇窗户里，一家人在温馨的灯光下其乐融融、幸福美满的场景。

三、音乐的虚实相间

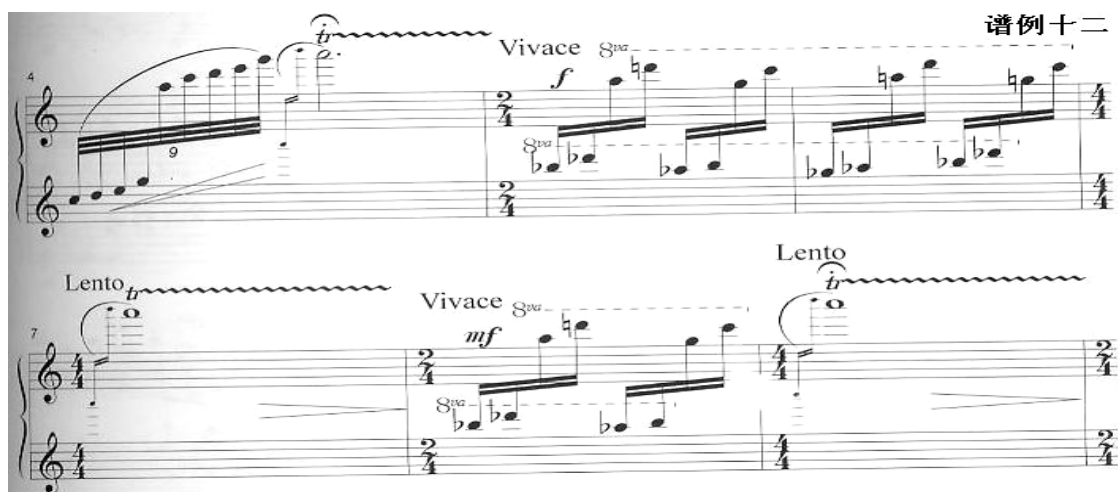
中国美学思想讲究虚与实的对立统一，在各种艺术形式的表现中有重要作用。虚实的对立统一，体现出世间万物中气的两种形态，正是虚中有实，实中有虚赋予了气的生机活力、此起彼伏、源源不断的流动。中国传统绘画讲究虚与实的运用，体现在笔墨的浓淡颜色上，还体现在实景与虚境的画外之意上。通过笔墨的颜色对比，把黑白水墨画之中的远近，空间感表露无疑。画面的层次感、空间感、立体感都会清晰明确。清初画家笪重光在他的《画筌》里说：“空本难图，实景清而空景现。神无可绘，真景逼而神景生。位置相戾，有画处多属疣。虚实相生，无画处皆成妙境^[26]”。中国音乐同传统绘画一样，通过虚实手法来表现作品内在神韵。宗白华说，化景物为情思，是对艺术中虚实结合的正确定义。以虚为虚，就是完全的虚无；以实为实，景物就是死的，不能动人；惟有以实为虚，化实为虚，就有无穷的意味。

在崔世光创作的作品中，《空山鸟语》这首乐曲根据诗人王维“空山不见人，但闻人语响”的诗句，在题目上就用巧妙的虚实对比，隐喻地表达了深山幽谷中见不到人，间或传来的声音来反衬山谷的万籁俱寂。在演奏这首乐曲时，要注意虚实相生的弦外之音的意境表达。

（一）延长音的演奏

中国音乐中一个音往往不仅仅是一个音。这个音本身会变异，会运动，会衍

生出一个“族群”。这些由一个主音衍生出来的音就形成“虚音”。而中国钢琴音乐却往往在一个主音发出后的后续运动中表现出其韵味来，在“音尾”上体现魅力^[27]。《空山鸟语》中多次出现的延长音，并非只有延长其音符之意，在演奏中要把延长音蕴含的内在意蕴表现出来。在《空山鸟语》第 192 小节在 ppp 的力度出现的延长音，手指的力度控制要非常注意，要将手腕前推把手指指肚缓慢地送入琴键最深处，然后手指力量逐渐松开减弱，产生一种回响的空旷感觉。轻柔的抚式触键后，再延长一会儿后慢慢地用手腕提起，延音踏板也逐渐由深到浅。声音轻而有穿透力，给人回味无穷的感觉，延长音落键的同时，要配合气息的运用，深吸一口气，让音乐持续下去，再逐渐离键声音渐渐消失，随手指离键后再吐气。好像由近及远的山谷回声渐渐散去，一切又归于平静，但音乐并没有中断，只是一个画面要转到另一个画面的感觉。标有表情记号的延长音的触键，又各有特色。如引子部分的第 4、7、9 小节标有颤音记号的延长音，要放松手指，两个手指的颤音平均清楚，声音有中强逐渐渐弱，音色由亮转暗，手指的触键位置由指尖逐渐放平，头脑中联想到汇集在一起的鸟鸣声在山中形成回声，又慢慢消失，以此来反衬山中的空旷静谧。（见谱例十二）



（二）休止符的处理

音乐中休止符的运用如同绘画中的留白，它不是静止的，从意境上讲充满了灵性和生命力的，给观画者足够的想象空间。实景给观者视觉上的冲击，虚无给观者心灵上的震撼。虚无赋予实景生机盎然，也能反衬出实景的宁静致远。音乐中的休止符也需要演奏者来用心演奏，在内心深处感受音乐的声音，给欣赏者更多的体会和回味。

在《空山鸟语》中多次出现标有延长记号的休止符，要在心中有此时无声胜有声的意念，在第 138、144、156 小节中的休止符，非常有特点，不仅有延长记

号，每小节的拍数也突然变为4拍，速度也Vivace变为Lento，演奏时特别注意到这些变化，休止符的出现不是音乐的停顿，音乐要还在心里流动，用气息将长达一小节的休止符连贯起来，要联想到群鸟争鸣后山谷中又归于一片宁静、祥和，情绪由热闹转为平静，从而表现出一种虚与实的对比，更能体现出《空山鸟语》这首乐曲特有的意境，给听众留有无限的遐想与思考。

（三）虚实的触键力度

在《对花》右手旋律部分，注意触键力度要有虚实相间之感才会使旋律充满气息的流动。在旋律中可以区分出有三种不同性质的音：1.强音，意味着是实体的音，具有实质意义的、真实的音。2.弱音，指的是弱奏的实音。3.虚音，不能把这里的弱奏（通常在弱节奏位置）看做“虚音”它没有实质内容，是前一实音的附属品^[28]。《对花》第3—10小节中每小节第一个音可称为强音，弱音是第3—7小节每小节中第二拍的第一个音。虚音是第3—7小节每小节中第二个音。

（四）重音的处理

《诙谐曲》这首乐曲借用了山东方言语调的特点，因此崔世光创作中在弱拍位置运用了重音。第2小节中第二拍和第四拍的重音演奏时应加以强调，在第一拍的跳音过后与重音连接紧密，不可弹得过重，手腕带动手指垂直触键，一定要落实，音色上追求浑厚的感觉，把山东人的纯朴直爽的性格特点表现出来。

四、场景的真实再现

中国钢琴曲特别擅长表达两种不同风格的乐曲，一种是热闹非凡、载歌载舞的欢庆场景，另一种是涓涓细流、鸟语嚶嚶的自然场景。在民族乐器中有非常多的乐器适合音响效果，但在钢琴上再现这种民族化极为浓郁的乐曲时，我们就要通过联想来寻求要表达的两种不同风格乐曲的气氛和音色。以下从喜庆场景和自然场景来分析崔世光钢琴曲中的演奏怎样能表现出民族特色。

（一）喜庆场景的再现

在《山东风俗组曲》中的《对花》、《花鼓》，由于描写的是民间歌舞的欢庆场面，人们的伴着锣鼓的节奏点唱着歌、跳着舞，需要演奏者在钢琴上把这种欢天喜地、热闹非凡的气氛表现出来。

《对花》一开始就用双手的四五度叠置和弦，表现开场歌舞的震天锣鼓声。双手演奏时要支撑好手型，把身体的力量传递到手指，瞬间快速的触键，声音要具穿透力和爆发力，音色明亮、清脆。用延音踏板把这个八分音符延长，让声音有充分的共鸣，好像锣声的余音在耳边回响。左手每拍的节奏重音要稍作强调，

注意控制手指的指尖，在弱的力度中表现节奏的律动感。手指的第一关节坚实有力，似山东歌舞的伴奏鼓点，人们随着伴奏音乐踩着鼓点，唱着对花，跳着舞蹈。右手部分，是山东民间歌舞小调对花的旋律部分，音色要明亮、清晰，触键有跳跃感，把热闹、欢快、活泼的歌舞气氛烘托出来。

第 22、29、36、43 小节作曲家在歌舞旋律中穿插锣鼓的伴奏，加重音的低音鼓声与高音的歌舞旋律形成鲜明对比，把力量集中在指尖，触键要迅速，声音厚实有力，演奏出鼓的喜庆、热闹的声音感觉。

第 47、53、84、85 小节都是 *ff* 的力度，有重音的音要表现锣鼓齐鸣的声音，左右手在三个不同的音域演奏同一个音，要非常整齐、干脆、有力的触键，踏板不要踩到底，每一个八分音符都要更换，把锣鼓的共鸣声表现出来。演奏时，要联想到此时锣鼓声的音响效果，注意倾听和调整音色。

《花鼓》引子一开始，连续六小节用和弦把开场锣鼓的气势恢宏、热闹非凡的场面表现出来。全身放松，手掌和手指稍呈紧张状态，支撑住每一个关节，从腰部发力在送到大臂，再传到手指尖。声音要整齐统一，注意指尖要稍向内勾住琴键，才能使声音更加集中有力。每小节的符点音符要求精准，表现鼓声的节奏律动感，每小节的两个重音位置，要稍有强调，使音乐生动形象。这六小节的和弦位置都有变化，要联想成不同音域的鼓，形成了合奏的感觉，音色要稍做变化。第 9、10、13 小节用二度音来模仿山东钹的声音，顿音的演奏时手指离琴键近一些，声音短促有活力，突出民间打击乐器的民族韵味。

第 19、20 小节在三个强有力的和弦中结束开场引子部分，似锣鼓声齐鸣，演奏时触键模仿鼓的音色，要一个段落暂时结束的感觉。花鼓的主题音调在第 21—42 小节，右手部分要着重突出旋律的起伏质感，旋律线条中的最高点触键时应稍有突出，把曲调演奏得生动活泼。

第 31、33、35、37 小节表现花鼓调中的伴奏鼓点，演奏时注意为旋律烘托出热闹的气氛。第 86 到 90 小节是乐曲的高潮部分，需要演奏出情绪高涨的锣鼓声声的气氛，刮奏的出现第 122 到结束，是乐曲的尾声部分，用和弦展现出花鼓调的尾声，同引子部分的演奏方式，声音有弹性、集中，立体感十足。力度逐渐加强，气氛越来越热烈，眼前仿佛有人们载歌载舞、敲锣打鼓的欢乐场面，人们洋溢着喜庆欢快，演奏时要随音乐表现出内心的喜悦之情。

（二）自然场景的再现

崔世光的创作以自然素材的作品很多，以《空山鸟语》和《山泉》这两首乐曲为例来分析演奏时应注意的问题。

在《空山鸟语》中的引子部分，在弱的力度描绘了从远处传来的几声鸟鸣，回荡在寂静的山谷中。对于左手和右手演奏的音色应有所区别，左手的鸟鸣声，应用稍轻的指尖力度去演奏。右手音色稍暗一些，手指稍稍放平，抚式的触键营造飘渺、轻柔的音色，在空旷的山谷中传来鸟鸣的回声。前三小节以逐渐向上的模进音型，力度随音高的增高逐渐渐轻，把山谷的空间感凸显出来，似近及远的山谷回声一点点消退。第4小节出现的一串九连音把颤音引出来，第5、6小节很多鸟儿聚集到一起，演奏时两手连接紧密自然，有颗粒性，音色明亮。第7小节出现的颤音渐弱是鸟儿的回声在山谷中回荡慢慢消失，踩踏板时逐渐一点点放开，触键要和气息配合，音色慢慢柔和下来。在这段在速度和力度上有所对比，刻画山谷喧与静的境界，把山谷空旷、幽远的氛围渲染出来。

《山泉》全曲都是对崂山的流水景色的描写，在第77小节是全曲的华彩段落，多组连续出现的十连音，由五声音阶组成，颇具中国特色。对每组音群的第一个音和最后一个音要强调，可以展现自上而下的旋律线条，似古筝连续扫弦奏出如流水般的历音效果，在钢琴上再现流水的动态形象。手掌支撑好手型，手臂力量贯通并集中于指尖。指头稍向内勾，第一关节坚实有力。演奏时，手腕放松、转动自如，把力量有倾向性从右手转移到左手，衔接无任何缝隙，流畅自然形成一个线条。手指下键速度要快，弹完快速离键，声音干脆、集中。音色要有穿透力，追求清亮、通透和高远，再加上延音踏板的运用，产生具有金属般的嘹亮音质。每个音要有泛音的感觉，踏板注意随旋律的高低进行控制，高音区踩到底，而低音区可稍踩一点或抖动踏板，随听觉来调整踏板。每组的音群要逐渐速度加快，力度加强，情绪要充分调动直至华彩段结束。如同山泉从山谷中汇聚成河流，奔涌而下成为叹为观止的瀑布景象，落入平静的深潭中激起水花四溅。

五、境界的立象尽意

立象尽意是中国音乐追求的至高境界。“立象而尽意”源自《周易》，“象”为具体的形象，而“意”为通过形象来表达的意境。“意境”亦称“境界”。王国维在《人间词话》中提出境界一词，“境界非独谓景物也。喜怒哀乐，亦人心中之一境界，故能写真景物、真感情者，谓之有境界。否则谓之无境界^[29]”。

从中国人的审美心理角度来看，音乐作品是否有感染力，取决于把人的情感毫无保留地灌注在自己的作品表现上，物我完全融为一体，这是写意境界的体现。中国音乐作品多通过对湖光山色、燕语莺啼、高山流水的自然风景描绘，来表现一种简隽、淡雅、含蓄和委婉的风格。可见，其美学基础是建立在“天人合一”

的思想之上，人与自然相映成趣，达到心灵上的契合。演奏者要把情感融于乐曲的形象塑造和意境刻画上，从心底产生一种共鸣，音乐才会拨动听众的心弦。

“象”是音乐的灵魂基础，演奏者要想准确地表达作曲家的创作意图，需要有丰富的文化底蕴，了解中国的民间文化特色，才能准确地塑造作品的形象。中国民族民间音乐文化的学习是我们弹好中国钢琴曲的基础。有着五千年历史的文明古国，中国传统文化象中国诗词、书画、戏曲等姊妹文化，对于我们发挥联想，激发灵感，表现中国特色有极大的益处。

对于《山东风俗组曲》《刘天华即兴曲三首》《山泉》的演奏，应了解每首乐曲所要表达的形象是什么，这就需要我们多了解中国文化，丰富作品塑造的形象。我们要发自心底去理解作品的形象内涵，心与音的碰撞即为“意”，可见，古人在造字时的含义所在，每个音符的声音都是从心底流淌的细腻感受，展开我们想象的翅膀，方能悟其意象，生其意境。这正是“立象”到“尽意”的过程。立象尽意的传统境界，要求演奏者根据乐曲内容，在头脑中展开丰富的想象力，旋律中的形象具体化，再结合自身的生活体验，帮助我们的内心随音乐的旋律起伏。当演奏者不仅仅把对乐曲的表达，集中在手指技巧上，而是从其乐曲内涵和意境的角度去理解和演绎作品时，演奏就会提升到另一个层次。意境是演奏者的思想感情与客观景物的融合统一，通过抒发对自然的喜爱来展现内心的情感，从而升华到一种天人合一的境界。因此演奏者应借景抒情、追求人与自然之间的情景交融，达到立象尽意的境界。

《南飞雁》这首乐曲是崔世光借景抒情的经典作品，通过用立体感、空间感极强的多声部手法，略带伤感的曲调把大雁南飞这一场景再现出来，以此表达了崔世光身在异地他乡对故乡的思念之情。

第一部分（第1—30小节），左手轻轻地奏出延长音的羽和弦，点出清幽淡远的意境开始。紧接用多声部的写作手法开始旋律声部，右手的主题曲调需要手指肉垫处抚摸触键，随旋律的起伏由手臂带动腕、掌、指的配合，配合延音踏板演奏出圆润柔美的主题部分。旋律线中的最高声部要稍微突出，似远处在天空飞翔的大雁，左手的低音声部的每一声部要清楚流畅。第8和22小节的出现的三拍子，象是大雁的队形在空中的一点变化，略带淡淡的惆怅。演奏时要把二拍到三拍之间转换的节奏弹得准确。第27小节的左右手同时出现的和弦，手臂打开，从腰部送力到手掌，手指深入琴键底部，声音高远、有穿透力，把晴朗天空的空旷感表现出来，左手的琶音象大雁鸣叫声。第29小节右手以低八度再现了第27小节，力度也弱了下来，似大雁鸣叫声的回音。

第二段（第 31—45 小节）延续了上段的 D 羽的调式，整个一段都是在非常弱的力度下进行的，触键时手指要注意音量的控制。由于主题音调转到了左手部分，音量要稍微强调，注意与上段右手主题的衔接要平稳自然。清角音在主干音之间多次出现，有种思念故乡的感伤。

第三段(第 46 — 73 小节)是乐曲的再现段落，旋律织体更为丰富，左右的七和弦同时触键，将全曲的情绪带到最高点。注意右手五指触键的最高声部，五指稍用力突出旋律，尽量连贯，和弦贴键演奏，音响上有共鸣，有余音缭绕的感觉，第 51 小节的八度导和弦的出现，音色要清亮高远，有别于旋律声部。如南飞的大雁渐渐飞远，虽然暂时回到温暖的地方过冬，但终究会飞回到我们的故乡。左手的不断重复的落滚音的出现，似大雁有节奏地拍打着翅膀，后加入的保持音一直延续到第 60 小节，左手演奏要把保持音声部连贯起来。第 69 小节开始的琶音，演奏时要平均清晰，逐渐渐弱，把大雁渐渐消失在远方的深远意境表现出来。

注释：

[22]石叔诚. 论演奏中外钢琴曲之异同[A]. 钢琴艺术研究[M]. 人民音乐出版社, 2003. 173~174.

[23] [25]叶健. 论中国风格钢琴曲演奏的“线条美”及技巧表现[D]. 中国艺术研究院研究生院 2005, 5: 9 、36.

[24]关贇. 崔世光钢琴音乐创作轨迹探究[D]. 青岛大学硕士, 2008, 5: 23、20、9、57、23、2、51.

[26] 笪重光. 画筌[M]. 四川人民出版社: 1987. 18.

[27] [28] 赵晓生. 中国钢琴语境[J]. 钢琴艺术, 2003, 2: 35、36.

[29]王国维. 人间词话[M]. 内蒙古人民出版社, 2003. 16.

结论

回顾 1915 年最早的中国钢琴曲出现，至今已有近百年的历史。中国钢琴作曲家们的创作日趋成熟，形成了独特的中国钢琴学派。身兼作曲家和钢琴家的崔世光正是他们当中的一员，不断地在中国钢琴音乐的沃土上进行着辛勤的耕耘。由于钢琴是西洋乐器，其表现形式不同于中国的传统审美思想，就需要中国作曲家在中国传统文化和美学思想上进行探索，符合中国大众的欣赏口味。崔世光的创作理念始终执着于民族化精神的中国钢琴作品，融入中国音调的特色与西方、中国民间作曲技法结合，使作品即富有时代感，又有强烈的民族特色和独特魅力。从崔世光的创作历程中，他创作了大量优秀的经典作品，丰富了中国钢琴文献，也给中国钢琴创作积累了宝贵的经验，推进了中国钢琴音乐发展的进程有着不可磨灭的贡献。

一、崔世光钢琴曲创作努力探索民族化为中国钢琴创作和演奏积累了经验

从前文的研究可见，崔世光的钢琴作曲和改编曲，其创作灵感来源于中国民间音乐元素，从旋律曲调中透露着浓郁的民族特色。崔世光创作的题目颇具中国特色，作曲和改编曲大部分以中国的创作素材直接为题，《细雨》、《对花》、《花鼓》、《山泉》。还有一些带有中国文学性、写意性的特色，《南飞雁》、《空山鸟语》，通过题目可以使人产生联想，意味深长。

从第三章分析崔世光钢琴作品中的民间音乐元素发现，创作选材上来源于中国传统的民间小调、民族器乐、歌舞文化的音调。山东民歌唱腔中的大跳音型、真假声对比等音调特色在《乡土小调》、《谐谑曲》随处可见，把山东地方典型的方言特色在钢琴中再现出来。《刘天华即兴曲三首》是改编民间弦乐器二胡的作品，创作上既突出了二胡优美连贯的旋律美感，在钢琴上进一步拓展其和声效果，有着独特的民族韵味。《对花》、《花鼓》把流传于山东民间的歌舞形式通过钢琴演绎出锣鼓震天、载歌载舞的场景，舞蹈节奏和鼓点节奏都留下了中国特色的烙印。

崔世光充分发挥钢琴表现力丰富的特点，创作中运用了民族特色的写作手法，如在民族调式中加入了变化音和弦、附加二度音，在音响上调动了听者的民族意

识；四、五度叠置和弦再现了锣鼓声；用装饰音、分解和弦、琶音表现了中国民歌的旋法润腔和民乐的音色润腔；同时汲取了民族乐器特有的演奏技法，联想民乐的音色特点。

崔世光在创作中情景交融，把情感寄予到自然景色、人文场景当中符合中国人的欣赏特点。中国民间音乐注重气韵生动、虚实相间、线条美感和意境深远，对于充满民族特色的崔世光钢琴作品中，演奏者通过了解他的创作意图和理念后，用中国式的触键演奏方式和审美特色表现出独特的民族意蕴。也为我们演奏中国钢琴作品中积累一些经验。

二、崔世光钢琴曲传承和发展了中华民族的传统文化

中国传统文化是指历经世代相传和历史积淀，深刻影响着炎黄子孙的审美趣味、思维方式的文化成果总和。在传统文化中，道家美学思想对中国音乐的发展有着重要的影响。身为山东人，崔世光从小潜移默化地受到老子、庄子文化思想的影响。在他的创作中有许多作品都符合道家美学思想的观点，不得不说这是一种传统文化的保留。在他的作品中找到的民间音乐元素，也是传统音乐文化的一种继承和发展。有人曾说：“只有民族的，才是世界的”。这句话表达了崔世光作为中国钢琴作曲家的心声，体现出特有的中国钢琴语汇和风格，为中国钢琴文献做出了巨大的贡献。当然崔世光的创作保留了传统文化精华，同时推陈出新，结合现代先进的作曲技法拓宽了作品的音乐表现力。

三、崔世光钢琴曲向全世界推广了中国钢琴音乐

纵观崔世光的钢琴创作历程，从创作早期受到国内政治局势的影响，先后改编创作了让老百姓喜闻乐见的钢琴曲，这一时期的钢琴作品主要是根据一些政治歌曲改编，带动起听众的欣赏热情。在创作发展期，改革开放到来了，中国与外国交流日益密切，崔世光作为钢琴家到世界各地演出，把中国钢琴音乐带到了世界的舞台。先后创作了一系列富有中国特色的钢琴作品。1984年，崔世光到国外留学深造，也不忘继续传播中国钢琴文化，在国外办了中国的钢琴音乐讲座。在崔世光回国以后，是他的创作成熟期，大量浓郁民族化的作品应运而生，特别是2008年十架钢琴协奏曲《喜庆中国》，是他用长达几个月的时间呕心沥血写成的钢琴巨作。这部作品为了表现盛世中国这一宏伟主题，用十架钢琴共同演奏，可谓是世界首创。此作品的创作非常有难度，因为崔世光不仅要考虑突出中华文化这个主

题，还要平衡十架钢琴的音响能达到最佳的声音效果。整首作品篇幅结构、音响效果、主题立意可以用辉煌震撼来形容。2008年正值奥运年之际，在中国钢琴之夜音乐会上崔世光为全世界人民呈现了这一艺术巨作，让中外听众欣赏到中国钢琴音乐的独特魅力。由于崔世光在创作方面注重构思民族化的钢琴作品，身为演奏家的他近年来也活跃在世界音乐的舞台，向全世界的听众传播了中国钢琴音乐，也同时展示了中华民族的精神和气质，让大家热爱本民族的钢琴音乐是崔世光一直在努力的目标。

参考文献

一、专著类

- 1 童道锦. 崔世光钢琴作品选集. 人民音乐出版社, 2000: 27~36
- 2 童道锦, 王秦雁. 崔世光钢琴作品选集. 上海音乐出版社, 2006: 1~45
- 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. 人民音乐出版社, 2003: 191
- 4 魏廷格. 魏廷格音乐文选. 人民音乐出版社, 2007: 189
- 5 居其宏. 超越与重构: 居其宏音乐学研究文集. 山东文艺出版社, 2002: 113
- 6 陈永, 孟宪辉. 中国民间音乐概论. 华中师范大学出版社. 2004: 1
- 7 王耀华, 王州. 中国民族音乐. 高等教育出版社, 2009: 42
- 8 杜亚雄, 王同. 中国民族民间音乐教程. 上海音乐出版社, 2006: 162
- 9 肖常纬. 中国民间音乐概述. 西南师范大学出版, 2006: 57~58
- 10 王耀华, 陈新风, 黄少枚. 中国民族民间音乐. 福建教育出版社, 2006: 283
- 11 王耀华, 杜亚雄. 中国传统音乐概论. 福建教育出版社, 2004: 47 ~50 363~366
- 12 杨民康. 中国民间歌舞音乐. 人民音乐出版社, 1996: 114
- 13 修海林, 李吉提. 中国音乐的历史与审美. 中国人民大学出版社, 1999: 141 218~220
- 14 赵寒阳. 二胡演艺知识 500 问. 人民音乐出版社, 2005: 88 56
- 15 王大立. 钢琴艺术之路. 花城出版社, 2009: 166~174
- 16 卞萌. 中国钢琴文化之形成与发展. 北京华乐出版社, 1996: 1
- 17 金涛. 中国传统文化新编. 浙江人民出版社, 2005: 319~320 404~406
- 18 王新婷, 金鸣娟, 孙音音. 中国传统文化概论. 中国林业出版社, 1997: 93~96
- 19 王次炤. 音乐美学新论. 中央音乐学院出版社, 2003: 278~282
- 20 宗白华. 中国艺术意境之诞生(增订稿) 宗白华全集第 2 卷. 安徽教育出版社, 1994: 361
- 21 陈鼓应. 老子今注今译. 商务印书馆, 2003: 231
- 22 管建华. 中国音乐审美的文化视野. 中国文联出版公司, 1995: 108 119 142 144
- 23 笪重光. 画筌. 四川人民出版社, 1987: 18
- 24 王国维. 人间词话. 内蒙古人民出版社, 2003: 16

25 杜亚雄. 中国传统乐理教程. 上海音乐出版社, 2004: 209~218

二、论文类

- 1 关贇. 崔世光钢琴音乐创作轨迹探究. 青岛大学硕士论文. 2008: 23、20、9、57、23、2
- 2 宋震. 崔世光钢琴作品研究. 西南师范大学敦煌艺术学院硕士论文. 2004: 4、2
- 3 石叔诚. 论演奏中外钢琴曲之异同. 钢琴艺术研究. 人民音乐出版社, 2003. 173~174
- 4 林颖. 中国钢琴作品的民族化创作简析. 音乐天地. 2010, 10: 45
- 5 周晓露. 谈中国钢琴改编曲的神韵. 沙洋师范高等专科学校学报. 2004, 5: 72~73
- 6 顾笑瑜. 谈中国钢琴作品“润腔”的艺术表现. 商丘师范学院学报, 2002, 8 : 108~109
- 7 叶健. 论中国风格钢琴曲演奏的“线条美”及技巧表现. 中国艺术研究院研究生院硕士论文. 2005: 9
- 8 夏云. 中国钢琴改编曲中装饰音的特殊形态及教学. 黄钟(武汉音乐学院学报). 2003: 64~65
- 9 管云. 中国钢琴曲中模拟手法的运用. 阜阳师范学院学报(社会科学版). 2006, 2: 121~123
- 10 王育华. 中国钢琴作品中民族乐器音色的运用及演奏. 音乐探索. 2008, 3: 72
- 11 马玉萍. 简论中国钢琴音乐演奏. 牡丹江师范学院学报(哲社版). 2007, 4: 113~114
- 12 刘敏. 钢琴技法的民族风格之探讨—古筝奏法在钢琴中的应用. 天津音乐学院学报. 2001, 1: 64~65
- 13 彭辉. 刘天华二胡作品演奏中的音色探析. 衡阳师范学院学报. 2005, 8: 165~166
- 14 戚萌亚. 中国风格钢琴音乐的音韵. 艺术百家. 2007, 5: 199
- 15 赵晓生. 中国钢琴语境. 钢琴艺术. 2003, 2: 35~36

攻读学位期间完成的学术论文

- 1 乐中有诗、诗中有画的完美结合——钢琴曲《空山鸟语》的意蕴诠释发表于《北方音乐》，2010年11月，总第209期，82—83页。

哈尔滨师范大学硕士学位论文原创性声明

本人郑重声明：此处所提交的硕士学位论文《崔世光及其钢琴作品的民族化研究》，是本人在导师指导下，在哈尔滨师范大学攻读硕士学位期间独立进行研究工作所取得的成果。据本人所知，论文中除已注明部分外不包含他人已发表或撰写过的研究成果。对本文的研究工作做出重要贡献的个人和集体，均已在文中作了明确的声明并表示了谢意。本声明的法律结果将完全由本人承担。

作者签名：_____

日 期：2011 年 04 月 22 日

哈尔滨师范大学硕士学位论文使用授权书

《崔世光及其钢琴作品的民族化研究》系本人在哈尔滨师范大学攻读硕士学位期间在导师指导下完成的硕士学位论文。本人及导师完全了解哈尔滨师范大学关于保存、使用学位论文的规定，同意学校保留并向有关部门送交论文的复印件和电子版本，允许论文被查阅和借阅，本人授权哈尔滨师范大学，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文，可以公布论文的全部或部分内容。同意学校将论文加入《中国优秀博硕士学位论文全文数据库》和编入《中国知识资源总库》。

作者签名：_____

导师签名：_____

日 期：2011 年 04 月 22 日

日 期：2011 年 04 月 22 日

作者永久联系地址（邮编）： 哈尔滨南岗区和兴路 49 号 150080

作者固定联系电话： 13134511583 13796091964

致谢

三年的研究生学习阶段即将告一段落，回想在母校学习的日日夜夜不禁感慨万千！本论文从选题到收集整理资料，框架安排到文章写作完稿，历时一年多之久，在此过程中都得到了恩师吴岩教授的悉心教诲和指导，使我在此过程中受益匪浅，顺利完成论文的写作。在这里，特别感谢我的导师吴岩教授，从本科的学习到考入研究生，历经七年的时间，在这其间是吴老师的严谨的教学态度和渊博的专业知识，为人处事的谦和态度让我在钢琴演奏和理论学习上有了更大的进步，给予我执着地在音乐的道路上前进的力量。在论文停笔之际，对老师的感激难以用语言描述，期望在以后的工作岗位上努力钻研专业知识，来回报浓浓师恩！

同时也要感谢我的母校哈尔滨师范大学音乐学院每一位关心我的老师，对我的论文写作和钢琴演奏方面给予我悉心的指导和帮助，在这里对各位老师表示由衷的感谢！

最后要感谢一直鼓励我的同学、家人和朋友，谢谢你们默默的关爱。我会在以后的工作和学习，实现自己的价值，以回报各位老师、同学、家人和朋友的关心。