

中图分类号: J604.6

单位代码: 10231  
学 号: 42009416



# 硕士学位论文

## 中国京剧改编的钢琴作品研究

学科专业: 音乐学

研究方向: 钢琴演奏与教学研究

作者姓名: 王业雯

指导教师: 吴 岩 教授

哈尔滨师范大学  
二〇一二年六月

中图分类号: J604.6

单位代码: 10231  
学 号: 42009416

## 硕士学位论文

# 中国京剧改编的钢琴作品研究

硕 士 研 究 生: 王业雯  
导 师: 吴岩教授  
学 科 专 业: 音乐学  
答 辩 日 期: 2012 年 6 月  
授 予 学 位 单 位: 哈尔滨师范大学

**A Thesis Submitted for the Degree of Master**

**CHINESE PEKING OPERA ADAPTATION  
OF THE PIANO WORKS**

Candidate	: Yewen Wang
Supervisor	: Yan Wu Professor
Speciality	: Musicology
Date of Defence	: June, 2012
Degree-Conferring-Institution	: Harbin Normal University

## 目 录

摘要 .....	I
Abstract .....	II
绪论 .....	1
一、学术背景及其理论与实际意义 .....	1
二、国内外文献综述 .....	1
三、相关领域研究现状、进展及成果、存在的不足或待深入研究的问题 .....	2
四、研究方法和研究目的，有哪些创新或与众不同之处 .....	2
五、本研究课题的来源及研究基本路径 .....	2
第一章 京剧及钢琴改编曲发展概述 .....	4
一、我国的国宝---京剧的产生过程 .....	4
二、京剧的发展 .....	4
（一）京剧产生的历史前提 .....	4
（二）京剧艺术最初的成型阶段 .....	6
（三）京剧艺术经过几代人的共同发展走向成熟 .....	7
（四）我国京剧艺术发展的鼎盛阶段 .....	8
三、西洋乐器钢琴在我国的发展历史 .....	9
四、近代中国出现以京剧为题材的钢琴改编曲 .....	11
第二章 采用京剧元素创作的三首钢琴曲的音乐分析 .....	13
一、殷承宗《钢琴伴唱红灯记》 .....	13
（一）《钢琴伴唱红灯记》的创作环境 .....	13
（二）《钢琴伴唱红灯记》曲式分析 .....	14
二、倪洪进《京剧曲牌钢琴练习曲四首》 .....	20
（一）四首钢琴套曲旋律运用 .....	20
（二）四首钢琴作品调式运用 .....	22
（三）旋律发展借鉴 .....	23
（四）曲式运用 .....	23
三、张朝《皮黄》 .....	24
第三章 京剧风格钢琴曲创作研究 .....	31
一、京剧艺术的板式形式与类别 .....	33

---

(一) 二黄板式 .....	34
(二) 西皮板式 .....	36
(三) 京剧艺术中其它板式行腔 .....	39
(四) 泛京腔 .....	39
二、京剧艺术伴奏的形式与类别 .....	40
(一) 曲牌 .....	41
(二) 过门 .....	42
(三) 行弦 .....	43
结论 .....	45
参考文献 .....	46
攻读学位期间完成的学术论文 .....	48
哈尔滨师范大学硕士学位论文原创性声明 .....	49
哈尔滨师范大学硕士学位论文使用授权书 .....	49
致谢 .....	50



## 摘要

中国的钢琴音乐是我国传统文化与西方乐器相结合的产物。随着钢琴这门西方艺术在我国的蓬勃发展，中国数代作曲家艰辛努力、勇于创新、继往开来，一些作曲家根据风格独特的中国音乐素材改编创作了大量的钢琴作品，这些钢琴作品在创造性的移植了中国音乐素材的基础上，还融入了西方传统作曲技法，不但充分发挥了钢琴特有的表现力，而且还通过钢琴以另外一种形式表现了中国独特的地域风格和地域特色。据初步估算由我国创作、编译、演奏的钢琴曲中约八成以上是属于改编曲,这些从民歌、龙船调、古乐、唢呐、鼓乐、葫芦丝、民间乐坊、戏曲曲目等等的乐曲,是对创造具有中国特色钢琴乐曲文化的一个里程碑式的贡献。

京剧作为我国的国粹，有着 200 多年的历史。是中华民族五千年文化艺术的精华，它是淘汰了徽戏、汉剧的一种艺术形式，它继承了中原地区地方戏曲的艺术形式和唱腔曲调。融合了西皮与二黄两种乐曲，并配以精美的舞台布置和道具。加上演员精湛的演出方式，唱、念、做、打都十分传神的演出使京剧历尽中国中华民族由封建社会到社会主义社会的种种变化，经过层层蜕变形成了今天的国粹艺术。

本文将以殷承宗的《钢琴伴唱红灯记》、倪洪进的《京剧曲牌钢琴练习曲四首》以及张朝的《皮黄》为切入点，对其音乐本体、演奏技巧等方面进行浅析。

**关键词** 钢琴；音乐；京剧；民歌；古乐；

## Abstract

Chinese piano music is the Chinese traditional culture and the product of the combination of Western musical instruments. With this piano western art in the vigorous development of our country, several Chinese generations of composers, innovation, hard work ahead, some composers according to the unique style of Chinese music material adapted created many works for piano, the piano works in the music creative transplantation in China based on the material, but also into the traditional western composition techniques, not only give full play to the piano unique expressive force, but also by the piano to another form of China's unique style and regional characteristics. According to preliminary estimation by Chinese writing, compilation, playing piano in about 80% are transcriptions, these folk songs, from the Dragon Boat Tune, ancient music, suona, drumming, bottle gourd silk, folk music workshops, Opera repertoire and so on music, for piano music culture with Chinese characteristics to create a milestone type contribution.

Peking Opera in China as the quintessence of Chinese culture, has a history of over 200 years. Is the Chinese nation culture of five thousand years the essence of art, it is eliminated by the Hui opera, opera is a form of art, it inherited the Central Plains region of local opera art form and singing tunes. The xipi and Erhuang two fusion of music, and with exquisite layout of the stage and props. Coupled with the cast of superb performances, sing, read, do, playing very expressive performance of the opera has the nation of China of China from a feudal society to a socialist society changes, through layers of transformation form today's Chinese art.

This will be Chengzong Yin's " piano accompaniment red lantern", Hongjin Ni 's" Beijing Opera piano etude four song" and Zhao Zhang's " yellow" as the breakthrough point, the music noumenon, performance skills and other aspects to carry on the brief analysis.

**Key words:** Piano, music, opera, folk music, ancient music

## 绪 论

### 一、学术背景及其理论与实际意义

京剧是我国的国粹，是中华民族五千年文化艺术的精华，虽然京剧只有短短二百余年的历史，但却是淘汰了徽戏、汉剧的一种艺术形式，它继承了中原地区地方戏曲的艺术形式和唱腔曲调。融合了西皮与二黄两种乐曲，并配以精美的舞台布置和道具。加上演员精湛的演出方式，唱、念、做、打都十分传神的演出使京剧历经中国华民族由封建社会到社会主义社会的种种变化，经过层层蜕变形成了今天的国粹艺术。

我国的传统艺术文化在辛亥革命之后获得了亲近百姓的机会，一改先前西洋乐器只在宫廷表演的客观状况，使寻常百姓也有机会接触到西洋乐器之王-----钢琴。辛亥革命后的一百年里，我国钢琴的演奏形式和对钢琴曲的改编、创作上都出现了翻天覆地的变化，钢琴在吸取了戏曲旋律的精华后产生了独特的气质变化。由西洋乐器演奏中国传统艺术旋律，是不少作曲艺术家梦寐以求的艺术效果，而成功结合两者长处的改编曲却为数不多，主要是因为改编曲一般都来源于民间器乐旋律，而钢琴作为西洋乐器，其自身的音色与我国民族传统的民间乐器差距较大，要合理的发挥钢琴的性能，又要遵循中国传统艺术的基本旋律，这对于作曲家来说是一个不小的挑战。

研究、分析、总结由京剧旋律改编的钢琴曲对于钢琴演奏的技巧精进有着不言而喻的正面作用，而对于京剧艺术而言本身也是一种开拓和发展。同一种旋律经由不同风格的乐器演奏出来，势必会产生不同的听觉效果，甚至会阐述不同的艺术理念。本文就是通过对钢琴改编曲的分析和对于这三首作品的共性总结，将钢琴改编的京剧作品做出一个条理清晰的梳理和判断，希望能够为今后研究钢琴改编作品的人们提供一些帮助。

### 二、国内外文献综述

通过阅读大量国外钢琴演奏方面的文献，总结其共性技巧，从而融入到作者论文创作中，再结合国内大量以京剧改编钢琴曲有关的书籍、光盘、资料等逐一分析运用理论与实际相结合的分析方法，以一位作品分析者的视角对作曲家创作

的钢琴作品进行分析，通过对作品的音乐特点、曲式结构的特点以及演奏技法进行研究，对作品的音色、力度、速度及织体等方面进行分析，来揭示作曲家独特的风格以及技术创新。

### 三、相关领域研究现状、进展及成果、存在的不足或待深入研究的问题

京剧作为我国的国粹，是我国五千年历史文化遗产的精华，也正因为如此，涉及京剧发展历史及京剧作品改编的钢琴曲寥寥无几。上世纪初到上世纪七十年代是京剧艺术的鼎盛时期，但随着我国经济文化建设的逐步提高，越来越多的人将注意力转向崇洋媚外的西方文化，渐渐淡忘了中国民族音乐。而钢琴作为西方乐器之王，在我国深受广大器乐演奏家的追捧，将钢琴演奏与中国传统京剧相结合是一个少有人触及的领域，由京剧改编的钢琴曲也是少之又少。希望在本文问世后，作曲家能够吸纳与借鉴中国传统戏曲的曲调与西方音乐相互取长补短，创作出有中国民族特色的钢琴作品。

### 四、研究方法和研究目的，有哪些创新或与众不同之处

本文将以殷承宗的《钢琴伴唱红灯记》、倪洪进的《京剧曲牌钢琴练习曲四首》以及张朝的《皮黄》为切入点，对其音乐本体、演奏技巧等方面进行浅析。目的在于能够使演奏者能够更好的了解曲目的背景以及演奏过程中一些细节的处理，使作品表现趋于完美。本文一改以往作品分析的单一性，结合三首作品逐一分析，针对不同形式的作品独立分析其个性特点。再将三首作品结合起来分析其共性特点，力求使演奏者在阅读本文后既能够了解掌握这三首作品的演奏技巧，又能够举一反三、触类旁通。

### 五、本研究课题的来源及研究基本路径

本着对钢琴演奏的热爱和对我国国粹-----京剧的尊崇，结合作者自身对三首钢琴作品的了解和演奏，归纳出一些浅显的经验与技巧。希望以此作为契机，通过分析演奏这三部经典的钢琴改编曲使更多的人了解、认识我国的民族瑰宝-----京剧。

本文由三部分构成，首先阐述了我国京剧的发展历史和几个重要的发展环节，

重点说明京剧是如何吸纳百家之所长融于一身，并经历两百余年的不断进化发展走到今天的，在肯定国粹艺术的同时，为东西方文化艺术的差异埋下伏笔。再通过介绍钢琴在我国短短百年的发展历程，讲述西方器乐之王在中国由高不可攀到大众普及的整个过程。在第一部分结尾处将东西方两种文化艺术瑰宝相融合，引出三首由京剧改编的钢琴曲。其次，在第二部分，通过对三首作品的和声分析，以及曲子的演奏形式加以总结。简单介绍改编曲作者，并对三首作品做个性分析，在肯定其优点的前提下对作品的曲例分析加以改良。最后，在第三部分，介绍京剧曲目的一些基本曲牌、腔调、以及京胡等伴奏乐器的演奏形式和方法。并总结归纳三首作品的创作共性和演奏方法。最后对其他一些由京剧改编的钢琴曲进行泛泛剖析，总结全文。

## 第一章 京剧及钢琴改编曲发展概述

### 一、我国的国宝---京剧的产生过程

世界有三种古老戏剧文化：一是古希腊喜悲剧，二是印度梵剧，三是中国戏曲，中国戏曲流传至今发生了翻天覆地的变化，经过八百余年的演化进步，加上我国丰富的历史文化底蕴，中国的戏曲已经在世界舞台上占有了举足轻重的地位。早在元朝时期就开始有了戏曲的雏形表演，而后各大戏曲形式逐渐为了顺应封建帝王统治与百姓对文化艺术的需求而改变，逐渐形成了今天的京剧。如今，京剧被称为我们国家的国粹，是经历许多艺术家近二百年的不断努力、开拓进取得来的。梅兰芳、程长庚、杨小楼、谭鑫培、马连良等许多的京剧表演艺术家终其一生的努力，为发扬传承我国京剧艺术事业奋斗终生。许多戏曲科班陆续培养了上千人的优秀京剧表演艺术家，为近百年的京剧艺术流派提供了源源不绝的新鲜血液。闹市中的戏楼、剧场提供了京剧得以蓬勃发展的平台，配合富有地方风味的器乐、逼真华丽的道具、夸张、富有表现力的戏装为京剧能够更好的或者广大群众过的喜爱打下了坚实的基础。

### 二、京剧的发展

任何艺术形式的产生和发展，都是遵循着主观与客观的社会需要与可能的规律进行的，同时也是按照优胜略汰的规律发展变化的。这在哲学里称之为“新事物必然取代旧事物的客观规律原理”。京剧艺术也同样遵循着这一客观历史规律。我国京剧历史大体分为四个阶段：孕育期；成形期；成熟期；鼎盛期。

公元 1790 年前后，正赶上乾隆皇帝 80 岁生日，当时徽戏较为有影响力的高朗亭等人率领三庆戏班到京城贺寿表演，演出获得了成功，随后即在京城立足。从那以后各地徽班相继进军京城，在北京地区扎根。当时比较有名的徽戏戏班有三庆班、四喜班、春台班、和春班，是当时最知名的“四大徽班”。这些戏班在长期的演出实践中不断的从昆曲、京腔、秦腔、汉调等地方戏中吸收独到的表演经验，而后经几了十年的演变，才形成最开始的京剧。

#### （一）京剧产生的历史前提

##### 1. 徽戏整合秦腔形成了独特的艺术形式

公元 1560 年初,紫禁城周边的各大戏班主要以表演昆曲和京腔戏曲为主。到了

公元 1740 年前后,昆曲的地位逐渐衰弱,各大戏班将表演重点逐渐转向了京腔,京腔逐渐占据了京城舞台的主导地位。公元 1780 年。四川秦腔表演艺术家魏长生来到京城谋生。魏长生与当时较为知名的双庆班共同演出了《背娃进府》、《滚楼》等曲目。由于魏长生的舞台装扮十分俊美,表演唱腔唯妙唯俏,曲调演绎甜润可人,加上其对艺术表现的十分细腻,在演过《滚楼》这出戏后便轰动了京城。由于魏长生的加盟,双庆班也名正言顺的成为了“京城第一”。从此以后,京腔也开始走向衰退的命运,但是十分著名的京腔六大名班也沦落到无人过问,纷纷解散,为了维持生计,他们纷纷沦落进秦腔班中。公元 1785 年,当时的朝廷敬事房总管由于对魏长生的表演风格不欣赏,便以魏长生的表演伤风败俗为罪名明命令禁止了秦腔的演出,随后有将魏长生赶出了京城地区。

公元 1790 年前后,三庆徽戏班进驻北京,在韩家台胡同附近安营扎寨,搭戏台演出。而后四喜班、春台班、启秀班等徽戏班也相继在大栅栏附近搭台演出并常驻京城。其中以三庆班、四喜班、和春班、春台班四家戏班的名声最为显赫,几乎每场都观众满座。因此也获得了京城四大徽戏班的雅喻。四大徽班各具特色,“春台班”远远早于“四喜班”和“和春班”进京,扎根于北京百顺胡同附近。“四喜班”于公元 1789 年来到了北京。表演的内容包含昆曲和徽戏,其昆曲表演极为出众,“新排一曲桃花扇,到处哄传四喜班”就是当时四喜班红极一时的真实写照。公元 1804 年“和春班”在李铁拐斜街由众多民间艺术家共同组建。主要以表演武生戏见长。到公元 1853 年前后解散。

这一时期“四大徽班”演出的剧目和表演风格都有自己独到的特色。所以当时市井流传有“三庆的轴子,四喜的曲子、和春的把子、春台的孩子”的呼声,也说明了百姓对四大徽班的认可程度。由于“四大徽班”由众多民间艺人构成,集合了许多地方艺术,所以演出时除了演唱徽曲以外还有昆腔、吹腔、四平调、梆子等曲目,嫣然一副百花齐放的艺术景象。此时的四大徽班在演出上呈现一副繁荣景象,演员在演出之余广纳博采、集众家之所长融于徽戏表演之中。配合演出阵容庞大,并组合了多种地方戏的舞台布景方式,徽剧演出的剧目丰富,得到了北京地区群众的认可。1785 年由于魏长生被赶出京城,其长相表演的秦腔从此一蹶不振,许多秦腔表演艺术家为了谋求生计都融入到当时较为兴盛的徽班当中,于是出现了徽戏与秦腔两种地方艺术相融合的特殊时期。在徽秦合流的这一特殊时期,徽班演员广泛吸取了秦腔的演唱特点及表演精髓。并移植了许都秦腔剧本。为徽戏艺术的发展壮大创造了坚实的艺术基础。

### 2. 徽戏整合汉剧形成了独特的艺术形式

汉剧起源于黄河下游地区。汉剧主要由西皮、二簧构成。汉剧与徽戏有着密切的联系。汉剧、徽戏两种艺术题材在进入北京地区以前就彼此相互融合,相互借鉴。1785年至1821年期间,有不少汉剧艺术家到京城谋求发展,其中不乏众多汉剧老生表演人才,李六、王洪贵、余三胜等著艺人就是其中的典型人物,他们基本上都融合到春台、和春等徽戏戏班中演出。当时演唱关羽最为出色的要数米应先,程长庚(叁庆班班主)的红净戏等剧目皆受米应先指点。许多汉剧艺人都有自己的绝活专场戏,其中《醉写吓蛮书》、《扫雪》等剧目就是李六的专长;《让成都》、《击鼓骂曹》则是王洪贵的成名曲目;《辕门射戟》、《黄鹤楼》等曲是小生龙德云的拿手好戏;演出《定军山》、《四郎探母》、《当铜卖马》、《碰碑》等老生剧目的余三胜以其醇厚的嗓音,优美的唱腔,扎实的武术功底而闻名。汉剧艺术表演者融合到徽戏戏班中以后,将汉剧的腔调,神韵,剧目融入到了徽戏当中,使徽戏的唱法,演出形式,舞台背景日趋丰盈完善,唱腔和念白更加富有京津地区的语言特色,使徽戏的表演能够更好的受到北京地区人群的接受与认可。公元1845年,京城中的各大名班普遍以老生作为领唱台柱,汉剧在徽戏中的地位日益增加。徽戏、汉剧两种艺术形式融合以后,促使了长江中下游地区的西皮调与徽戏的二簧调彼此交映互相借鉴。徽戏与秦腔、汉剧两次合并,是中国戏剧历史的一次巨大的变革,也为中国京剧艺术的诞生奠定了十分重要基础。

## (二) 京剧艺术最初的成型阶段

十八世纪中页,徽戏融合了秦腔和汉调,再将昆曲、京腔的优点融于一身从而形成了我们今天所看到的“京剧”这一艺术形式。京剧的典型标志有:其一,京剧的剧目、曲调、舞台布景已经发展到了一个十分完备充分的阶段,京剧这种艺术形式涵盖了徽戏、秦腔、汉剧三个剧种。京剧的原始唱腔由板腔体和曲牌体混合构成,两者共同存在,相互吸收借鉴彼此优秀的艺术文化。陕西二簧和徽戏的西皮成为了京剧最主要的声腔;其二,此时的京剧演出各个行当都已经发展成型,有自己独特的演出形式;其三,京剧已经有了自己独有的一套完整曲目,演出相对独立,并且得到了群众的认可;其四,京剧形成初期的代表有程长庚、余三胜、张二奎,也被世人称为“老生三杰”、“三鼎甲”其中张二奎为状元、程长庚任榜眼、余三胜得探花。这些艺术家各自都有自己的表演技巧特色,西皮与二簧作为构成京剧的主要腔调,对京剧所注重的唱、念、坐、打等方面都做出了巨大的贡献。老生卢胜奎、薛氏、王九龄等也是第一代京剧演员中的佼佼者;老旦演员则有郝兰田、谭志道等人;小生唱将龙德云、徐小香;旦角、丑角、净角也分别有胡喜禄、杨鸣玉、朱大麻子,任花脸等分挑大梁。他们都为丰富京剧表演艺术的门类起到了至关重要的作用。四

喜班班主梅巧玲更是勇于改进，破除了个角色之间明确的分工规矩，在旦角中加入青衣唱功，京剧各门类唱腔开拓出了一条崭新的道路。

### （三）京剧艺术经过几代人的共同发展走向成熟

自光绪九年至民国七年这 30 余年时间里，京剧的发展逐渐走向成熟，这一时期最具代表性的艺术家就是时称“老生后三杰”的谭鑫培、汪桂芬和孙菊仙。其中谭鑫培吸取继承了老生三杰的演唱特长，又经过自己的创造和改良，将京剧表演艺术引领到了一个新的层次。谭鑫培在他的表演中不断吸取总结前辈经验，不仅总结京剧前辈，还向其他艺术门类如昆曲、河北梆子、京韵大鼓及京剧青衣等艺术表演形式中借鉴，将这些艺术形式的优点融入到自己的表演当中去，获得了艺术界的认可和群众的喜爱，也有了广为流传的“谭派”，那时的京剧界流传着“无腔不学谭”口号。后期又涌现出余叔岩、马连良等人，也都是在吸取了谭鑫培的表演技巧程长庚的得意门生汪桂芬唱功十分了得，他以铿锵有力的唱腔，扎实严谨的做派获得了“虎啸龙吟”的赞誉，甚至许多行家单凭声音都无法分辨他与程长庚之间的区别，也有人称她为陈长庚二世。不满二十岁就考取武秀才的孙菊仙非常喜欢京剧，也热衷于舞台表演经常到戏院客串演出。年过三旬时拜程长庚门下。他音域宽广，底气十足。一改京剧继承徽戏汉剧的念白，用北京地区的方言演绎京剧表述故事情节，得到了百姓的认可，演出十分亲切，摆脱了京剧笼罩在长江中下游地区语言特色的阴影。他的表演非常随和，毫不事故做作。谭、汪、孙各自对于京剧艺术有着自己独到的见解和感悟，他们的艺术表演理念各执己见。但从对京剧艺术的贡献上来讲谭鑫培由于整合老一代京剧艺人的优点长处集于一身，并兼备文武才艺，他对当时京剧艺术所创造的价值要高于汪、孙二人。公元 1878 年，京剧票友集合当时较有名气的几位京剧老板评选最受欢迎的京剧演员，谭鑫培毫无悬念的得此殊荣，他在京剧表演领域的影响力比程长庚过犹不及。清末，由于慈禧、慈安两宫皇后对京剧都比较认可，特招三庆、四喜、双奎等戏班入宫演出，从而更加扩大了京剧在当时中国的影响力。到慈禧 50 岁生日的时候宫中敬事房特宣张淇林、杨隆寿等 19 人入宫。不但为太后及后宫演出，而且还向宫中太监传授表演技法。从此清宫敬事房单独设立了安排演出工作的“昇平署”，许多著名的京剧表演艺术家都在皇宫任职，到 19 世纪初，已有百余位京剧名家曾在宫中参与京剧教学工作。得益于宫廷对于京剧的认可，京剧很快在京城戏剧舞台中占有了不可动摇的地位，许多京剧表演艺术家又频繁出入于皇室禁地，使京剧在百姓心中的地位也日益提高。这一时期不仅宫廷嗜好京剧，民间文化集散地也大兴京剧热潮，许多戏院如雨后春笋一般诞生出来，并纷纷依靠京剧的演出博得了自己的立足之地。

此时的京城文化艺术界完全由京剧一统江山。日渐成熟的京剧艺术是与许多表演艺术家的努力密不可分的,除谭、汪、孙三位后老生外,老生、武生、净角、小生、旦角、丑角也都有一批功勋卓著的表演艺人贾洪林、俞菊笙何佳山、王楞仙、陈德霖、王长林等人就是典型的代表。有竞争才有发展,有比较才有进步净角、丑角、旦角相继发展壮大,逐步与生角齐头并进。这一时期的京剧艺术在众多德艺双馨的表演艺人相互的比较与竞争中不断发展壮大,演出作品曲目日益成熟。各角色之间人物关系也更加生动、真实。几代京剧艺人的继承与发展把京剧推上了我国传统艺术舞台的巅峰地位。

#### (四) 我国京剧艺术发展的鼎盛阶段

随着新文化运动的蓬勃开展,越来越多的优秀的京剧表演艺术家纷纷崭露头角,呈现出一片百花争艳、百家争鸣的盛世欢腾,此时的京剧艺术已由逐渐发展成熟的阶段发展到了京剧的鼎盛阶段,杨小楼、梅兰芳、余叔岩等我们耳熟能详的著名艺术家就是这个时期京剧舞台上的佼佼者。

中华民国十六年,由北平某著名报社牵头举办了京剧旦角最受欢迎演员奖。经广大读者一直投票认为:《太真外传》《摩登伽女》《红拂传》《丹青引》四部作品的旦角演员梅兰芳、尚小云、程砚秋、荀慧生,应当获得“最受欢迎的旦角”这一称号。也就是我们常说的“四大名旦”,他们四人的出现,成为了我国京剧艺术进入巅峰的里程碑。这四位艺术家的演出各有千秋,形成了自己独特的艺术派系。比如梅兰芳的演出端正大方、温文尔雅,俊俏刚毅则是尚小云的特色,程砚秋以低沉、委婉的腔韵而闻名,加上妩媚可人的荀慧生,《四大名旦》开创了京剧舞台上以旦为主的新格局。与此同时,武生泰斗杨小楼作为一代武生中的典型代表,也对京剧的鼎盛发展做出了不可磨灭的贡献,他也有“国剧宗师”的美誉。这一时期不仅有旦角四大名旦的票选,也有老生中优秀名伶的票选。20年代时“四大须生”(余叔岩、高庆奎、言菊朋、马连良)与四大名旦遥相呼应。同一时期的其他京剧角色也都出现了在自己行当中的名角名家如:时慧宝、王凤卿、贯大元等人。到了30年代初,著名的女须生孟小冬脱颖而出,表现出了较高艺术造诣,表演做派继承了其祖父余叔岩。

至此,京剧在我国已经成为了具有相当历史地位的地方戏曲剧种。从事京剧艺术的演员逐渐增多,京剧这门国粹艺术也逐渐走进京津地区寻常百姓家,很多富家子弟也经常客串票友,登台表演。京剧这门艺术在民间产生,通过对其他地方戏曲的整合与吸收,使京剧表演逐渐完善。有竞争才有发展,京剧在与众多戏曲争夺舞台的竞技中脱颖而出,在我国的华北地区拥有了其他剧种无法比拟的地

位。但京剧并没有停止其求新求变的步伐，京剧内部各行当之间也始终存在着激烈的竞争，名家名伶的票选促进各行当之间对于表演艺术的融会贯通，逐渐跨越了各行当表演中的明确界限，使表演更加的亲近生活，自然大方。而正得益于不断的竞争，才使京剧不断的进步，成为了曲目多样、雅俗共赏、文武兼备、深入人心的艺术形式。也标志着京剧艺术步入了鼎盛阶段。京剧在鼎盛时期便开始走向世界，自 1949 年以来，随着我国对外文化交流的渐入频繁，京剧也逐步受到了世界各地人民的热烈欢迎。

### 三、西洋乐器钢琴在我国的发展历史

大约十九世纪上半叶，西方乐器之王“钢琴”传入中国。钢琴的传入，距今已有 100 多年了。自 1404 年古钢琴的发明<sup>[1]</sup>和 1711 年近代钢琴的诞生<sup>[2]</sup>以来，钢琴艺术给人类音乐文化生活带来了无限的欢乐和精神世界的异样抒发。最早的钢琴在国人眼中只是皇室专有的玩物和洋人教堂中演奏“神曲”的圣物，钢琴演奏远不是寻常百姓能够触及的领域直到清朝政府被彻底推翻，钢琴才慢慢被文艺者所发现。特别是在梁思成引领了中国的新文化运动后，我国才创立的专职的器乐教育职能部门，许多的西洋乐器得以被国人所熟知，钢琴也慢慢溶入到了寻常百姓的艺术生活中。

对于中国人来说，钢琴依旧是新鲜的、陌生的。一些受到旧民主主义的文艺知识分子像新生儿刚刚接触花花世界一样，在不断的反复磨练过程中，渐渐萌发了创造中国风格钢琴曲的想法。第一首有国际影响力的钢琴曲是贺绿汀应“齐而品钢琴作品大赛”的参赛作品《牧童短笛》，标志中国第一首钢琴曲诞生的是赵元任的《和平进行曲》。钢琴改编曲在我国的发展十分迅速，仅短短十余年，就有数千首钢琴改编作品问世，这充分体现出我国艺术家对于西洋乐器的理解和中华民族超凡的创造力。

1950 年以后，受“民族的、科学的、大众的”国家对文化的引领方针的指引，以及“古为今用、洋为中用”的文化政策的贯彻执行，民族化更成为艺术家进行创作的自发意识和艺术创作的努力方向，大量以民族民间音乐为题材的钢琴曲应运而生。在中华民族五千年悠久历史的熏陶感染应运而生了一批具有中国特色的经典作品，以民间乐曲改编的钢琴独奏曲旋律清新淡雅富有诗情画意，结合西洋作曲方法配以民乐演奏的钢琴协奏曲慷慨激昂气势宏伟，这些构成精美的艺术作品表现了我国独具特色的谱曲方式和创作理念，充分将“民族”与“世界”和谐的统一在一起。

在中国文艺学者最初接触钢琴的那段时期，人们对于钢琴作品的了解大多以欧洲古典文化为主线。钢琴曲目的来源相对单一，艺术家们只能依靠欧洲固有钢琴曲作为了解钢琴演奏的唯一手段，由于我国在文革期间文化相对闭塞，国人对于钢琴曲的认知还多停留在欧洲古典时期。文化是音乐的基础，不同文化创造不同音乐。西洋乐器——“钢琴”就是在这样的欧洲大的社会文化背景下发展起来的。西方的人们不仅和我们有不同的社会发展史，而且还有不同的艺术审美情趣。这些都说明，钢琴是沟通中西方文化的一座音乐桥梁。这场风格迥异的中西方文化交融，要求我们中国作曲家不仅要有深厚的中国文化底蕴，而且还要熟悉并精通西方音乐文化知识。只是单纯的照搬西方的钢琴乐谱来中国，那是绝对不能被中国广大的人民群众所接受

回首中国钢琴作品的创作，作曲家们经过多年不断的探索，勇于突破传统的创新精神才造就了我国独有的钢琴作品，为了能使钢琴作品从欧洲古典音乐的影子中走出来，一代钢琴演奏家付出了艰辛的努力，创作出了一大批具有我国时代特色的钢琴改编作品。也将东西方文化的融合与创新、传承与发展通过大量脍炙人口的艺术作品展现在国人面前，记录在中国的艺术历史上。

五千年的中国历史传承了一代又一代民族文化，中国的民间艺术走到今天是经过数代艺术家口传心授并运用我国特色乐器演绎并积累、创造出来的，是具有中国特色的、以百姓易于接受的形式、耳熟能详的旋律编辑出来的本土音乐。在巨大的时代需要下，钢琴音乐民族化便成为沟通中西方音乐文化的主要创作途径。因此引用中国传统古典音乐为众多音乐家、作曲家的实现钢琴音乐民族化的主要切入点。并以中国传统音乐的题材作为钢琴创作、改编曲的主要研究对象，并进行了大量的改编工作。

“京剧”是一门综合艺术，它是继承我国古老戏曲剧种的基础上，形成的一个以唱、念、做、打、舞表演为中心的，并具有北京特色的戏曲剧种。中国京剧源远流长，从产生以来曾经有过许多名称。“皮黄”也是京剧的代名词之一，京剧继承了徽戏与汉剧的精华，由徽戏的西皮和汉剧的二黄作为其基本的乐曲构成形式，但有在两者的基础上加以改进和完善，融合了民间的一些小曲调和昆曲的器乐形式。它汇集各地方剧种的艺术精华，并确立了自己独特的艺术形式和表演风格之后，才成为代表北京地区的戏曲剧种的，京剧也有国剧之称，与我国的中医中药、针灸共同被列为世界非物质文化遗产但中。由于京剧历史悠久，艺术水平高，两百多年来又出现了如梅兰芳、周信芳等知名演员和《霸王别姬》、《贵妃醉酒》等著名剧目，所以它理所应当的成了中国最大的剧种。它在国际上也极有声誉，

许多国家纷纷派出留学生到中国学习京剧表演京剧，甚至以能够登上我国的京剧舞台为至高荣耀。

### 四、近代中国出现以京剧为题材的钢琴改编曲

1949年后，基于党和国家领导人对国粹艺术的重视，使京剧演唱艺术又有了新的提高和发展，同时，一些优秀的作曲家根据中国戏曲中京剧的元素改编创作了很多优秀的现代钢琴作品，其音乐的源泉与灵魂是我国的京剧这一艺术形式，这一时期改编的钢琴作品在吸收了中国传统艺术表演形式和我国历史悠久的民间乐曲构成肌理的基础上，还融入了西方传统作曲技法，不但充分发挥了钢琴特有的表现力，而且还通过钢琴以另外一种形式表现了中国独特的戏曲风格和特色，使原创音乐部分与传统京剧唱腔的有机结合成为可能。

本篇论文将对殷承宗的《钢琴伴唱红灯记》、倪洪进的《京剧曲牌钢琴练习曲四首》以及张朝的《皮黄》做一些探究。从结构、和声复调、音高组织、织体、音色、内容等方面来剖析这三部根据中国戏曲中京剧元素改编创作的现代钢琴作品。

#### 殷承宗《钢琴伴唱红灯记》

《红灯记》是一部歌颂在抗日战争时期，我国人民不屈不挠地与日寇抗战的现代京剧。钢琴伴唱《红灯记》把京剧这一我国传统艺术和钢琴这一外国传统演奏乐器有机的结合在一起。它既保留了京剧的唱腔和打击乐器的基本特点，又充分发挥了钢琴浑厚宽广、气势雄伟、富于表现力的自身特长，是中西艺术结合的一次成功尝试。作品以打击乐为基本特点，揉进了欧洲的乐器之王——钢琴，增强了表现力，气势宏伟，使人耳目一新，曾受到京剧票友和钢琴演奏家不同程度的赞誉。

#### 倪洪进《京剧曲牌钢琴练习曲四首》

京剧曲调在中国风格钢琴练习曲创作中多有运用，其中倪洪进《京剧曲牌钢琴练习曲四首》较为典型，并是独立构思一套钢琴练习曲作品的第一人。在当时中国钢琴曲创作的大环境下，这部作品在追求民族音调素材的运用方面做了许多积极的探索，使中国风格钢琴练习曲编排、创作达到了一个新的水平。倪洪进的《京剧曲牌钢琴练习曲四首》分别采用四个京剧曲牌构成。第一首采用京剧曲牌《小开门》的旋律写成。第二首采用京剧曲牌《柳青娘》的音调写成。第三首为托卡塔，采用昆曲曲牌《石榴花》的音调写成。第四首采用京剧曲牌《柳摇金》的音调写成。

### 张朝《皮黄》

作曲家于 1995 年创作的这部作品,是一首描写作曲家成长历程的钢琴独奏曲,此曲以京剧音乐和现代音乐的混合色彩体现出传统与现代音乐理念相交织的,具有共性色彩的成长历程。其中既包含了对中国传统戏曲的感悟、理解,熟悉的旋律与真挚的情感让人感受到一种传统与现代相融合的艺术氛围。作品采用京剧西皮二黄的风格及板式结构特点写成。作曲家从京剧,也就是“皮黄”的创作灵感及创作基础出发,在创作技法上主要对京剧要素进行基因培植,提炼民族化创作语言,在创作中他采用了基因作曲法,选取一些适于钢琴音色表演的唱腔、调性和音乐元素,形成了自己独特的音调,并表现出个人及历史戏剧人物(岳飞、林冲、孙髯翁)丰富的情感和场景变化。例如在《皮黄》中,尽量避开一些原有的民族音乐曲调,而对戏曲曲调进行提取与重新创作,谱成新的音乐旋律,并借鉴民族声乐及器乐音效方面的元素,例如竹笛、古琴,京剧乐队里的京胡和打击乐器等等,尽可能的模仿这些乐器声音特点,在钢琴上把这些乐器的声音淋漓尽致的表现出来;《皮黄》中还用钢琴音色去模仿京剧中不同人物角色的唱腔特点,例如黑头,花脸等角色的喜怒哀乐。《皮黄》是由主题、九个变奏、引子、以及尾声组成的一首中大型变奏曲。分别是对作曲家童年、少年、青少年、青年时代成长历程的刻画。在借鉴京剧不同板式层面,作家从引子到尾声分别运用了导板、原板、快板、小快板、流水板、快三眼、慢板、摇板、垛板、广板、回龙。在这里,作曲家对于京剧板儿腔体的安排给予了更新的思想,在乐曲的第一部分和最后一部分,创造性的结合了西方传统曲式的固有特点。从内容上看,不但凸显了作曲家在的阶段日趋成熟的变化,而且规避了转换的过于频繁和突兀。从形式美学上讲,既表现了我国传统戏曲的形式美感,又符合人们对于音乐审美回归心理的需要。

#### 注释:

[1] 卞萌.中国钢琴文化形成与发展.华乐出版社:1996-8

[2] 魏廷格.论我国音乐创作.载.中国艺术研究院首届研究生硕士学位论文文集:1985-12

## 第二章 采用京剧元素创作的三首钢琴曲的音乐分析

### 一、殷承宗《钢琴伴唱红灯记》

#### （一）《钢琴伴唱红灯记》的创作环境

《红灯记》是一部歌颂在抗日战争时期，我国人民与日寇不屈不挠、抗战到底的现代京剧。钢琴伴唱《红灯记》把京剧这一我国传统艺术形式和钢琴这一外国传统乐器有机地结合在一起。它既保留了传统京剧的唱腔、曲调和打击乐队的基本特点，又充分发挥了钢琴本身宽广的音域、恢弘雄伟的气势、富于表现力的艺术特长。是中西方艺术结合的一次成功的尝试。全曲以打击乐为基本特点，融入了西方的乐器之王钢琴，增加了表现力，气势恢弘，使人耳目一新曾受到京剧票友和钢琴演奏家不同程度的赞誉。

2007年1月2日旅美钢琴大师殷承宗先生在北京保利剧院上演的钢琴伴唱《红灯记》，在他刚抵达会场，与演出人员见面时。依稀记得年轻归国的事情，让他的心情有些激动和感慨，此时的他已经60多岁了。在1962年，当时殷承宗才20多岁，正值年少就在国际重要钢琴比赛----MOSZKOWSKI钢琴比赛中荣获银奖。当时留学苏联，不久后回国报以雄心壮志的决心要把中国的钢琴音乐文化加以发扬光大时，我国对西方外来音乐及乐器一致排斥，这让殷承宗先生失去大量信心。然而，他的好朋友对他给予了很大的帮助和支持，这让他增加了很大的信心，于是他决定一步步让人们认识这一西方乐器----钢琴。他们几个好朋友走出家门，来到北京最大的天安门广场进行义演。当时听众非常少，没有几个人来听。但他们毫不气馁继续演奏。慢慢的过往行人驻足观看，一传十、十传百，人慢慢就多了起来他们成功了，传扬钢琴音乐的目的达到了，让人们从对钢琴这一西方乐器的偏见逐步慢慢的了解。而当时京剧作为我国的国粹，是保守大众喜爱的音乐形式，将京剧元素嫁接到钢琴演奏中去，对他来说并非易事。由于他长时间在国外留学以及深受西方音乐的感染。对我国民族音乐京剧还不太了解，尤其京剧的唱腔及作派都非常考究，所以他就从京剧最通俗易懂的样板戏开始了解起来，《海港》《智取威虎山》《红灯记》等等脍炙人口的唱腔选段使他对京剧的了解进一步的加深。尤其是《红灯记》选段让他久久不能忘怀。他天天听唱腔，没事就去中国京剧院去了解京剧。又找到李铁梅的扮演者刘长瑜京剧艺术家拜师.经过长时间的熏陶及对音乐的热爱，他把京剧选段《红灯记》用钢琴作为伴唱来演奏。这一举

动也打开了京剧选段与西方乐器的结合，声音既丰富又优美。最让人感到兴奋的是在建党 47 周年的文艺演出中，特别邀请了殷承宗来演奏《钢琴伴唱红灯记》，演出获得了巨大的成功，全国乃至全世界都轰动一时。钢琴这一乐器也从此开始扬眉吐气了。西方音乐也逐步的传入了中国。

## （二）《钢琴伴唱红灯记》曲式分析

《钢琴伴唱红灯记》是由《做人要做这样的人》和《雄心壮志冲云天》两部分组成的。

### 1、做人要做这样的人

（1）曲式特点从纵向上观察，此曲延用了西方传统的三度叠置原则；从横向上观察，它又采用了调式和声的写作手法来弱化传统和声的四五进行。此曲在调式上属于 E 宫系统，但每一段并不是以 E 为主要终止和弦，而是都停留在了以六度 C 羽色彩很浓的和弦作为终止和弦。这种作曲手法也是反调式和声配置法的一种具体表现形式，它模糊了浓烈的调式特征，同时也是此曲的一大创作特色。此曲由于是演奏家改编的曲子，因此很人性化的考虑到了演奏、和声和作曲相有机结合的原则。此曲较多的运用了调式和声的写作手法，同时还多次运用到平行和弦来调剂音色。

### （2）曲式结构分布

第 1-12 小节为引子，第 13-30 小节为西皮散板，第 30-63 小节为原板，第 63-77 小节为垛板，第 77-86 小节为尾声。

### 2、雄心壮志冲云天

（1）曲式特点此曲将调式和声与功能和声巧妙结合，这种中西曲式特征的完美结合，使中国传统京剧伴唱添加了不少西洋的色彩。此曲 E 宫色彩较为浓重。

段落中，将 E 宫系统的调性转调到了 #C 大调目的就是为添加大三度色彩来将音乐段落的发展更加的明亮。

### （2）曲式结构分布

第 1-44 小节为引子，第 45-75 小节为二黄导板，76-104 小节为回龙，第 105-167 小节为原板，第 167-204 小节为慢三眼，第 205-245 小节为垛板。

### 3、结合音乐分析谈《红灯记伴唱》的演奏技巧

钢琴伴唱《红灯记》分为两个部分做人要做这样的人、雄心壮志冲云天。其中每个部分都有作曲家精心的布局，和与戏曲的深刻结合。下面我们结合谱例谈谈在演奏中的音乐分析。

（1）、弹奏时和弦音比较集中，手臂较容易僵持。演奏以下谱子时，要放松

手腕,小臂,手掌支撑住,不要塌。手型稳定,手指第一关节要有主动性,灵活性,将和弦音干净的演奏。

见谱例 2-1

谱例 2-1 《钢琴伴唱红灯记》节选

The part of The Red Lantern piano accompaniment

(2)、快速经过音,需要双手配合弹齐,这时应特别注意连贯,要保持音质和音色的一致,不能突然出现重音和断奏的情况,尽量半声演奏。

声音传递出来就比较柔美。音速较快,就要着重注意触键后手指快速离开键盘,不能黏住钢琴,这样声音会不干净。

见谱例 2-2

谱例 2-2 《钢琴伴唱红灯记》节选

The part of The Red Lantern piano accompaniment

(3)、踏板的运用也不可忽视，踏板运用得当直接影响到曲子的乐感。延音踏板会使钢琴各个音区的泛音平均和充分融合。根据每段的需要，运用钢琴踏板也会有所不同。第一种半踏，再逐渐踩下，踏板再慢慢提起。第二种踏板到底，迅速抬起，使声音变的干净。

(4)、装饰音非常短促，弹奏时快如闪电，和弦经过音相似，拍子很短，但起到装饰效果。声音美妙动听。演奏时要放松，重音移动实音上，它使声音听起来比较舒服。运用装饰性经过音。下键轻盈，但要到底，应在弹奏钢琴时弱而不虚。弹装饰音的每个手指都要均匀触键，每个音一样的发力，弹得从容，主旋律音的弹奏，要特别注意力量的运用。手臂支撑住，每个音都要用身体的力量送到键盘上，下一个音要提前做准备，前一个音半起时下一个音就要准备落下，使音乐能突出连贯，旋律音清楚。

(5)、中国钢琴改编曲和西方音乐是有所不同，在弹奏时不会像巴赫的曲子比较严谨，而是巧妙的与中国传统音乐相结合。惟妙惟肖的表现出中国民族乐器的不同风格，用钢琴的声音能表达出传统音乐的感觉，这就要求演奏者有坚实的演奏基础和对民族音乐的领悟理解，借鉴民族乐器的演奏方法，使西方乐器与民族乐器相结合。

(6)、节奏自由富于表现神韵，是中国传统音乐作品的精髓。不同与西方的节奏严谨的中国传统音乐，讲究的是气息的连贯。《红灯记》又是中国传统戏曲的经典之作，作为钢琴伴唱的钢琴作品更是将此精髓表现的淋漓尽致。通过自由拍子和对于震音的延长来达到抒发自由神韵节奏的效果。

见谱例 2-3、2-4、2-5

谱例 2-3 《钢琴伴唱红灯记》节选

The part of The Red Lantern piano accompaniment

Musical score for Example 2-3, piano accompaniment for 'The Red Lantern'. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of four systems of music. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a fermata over a measure. The second system features a trill in the right hand. The third system includes a mezzo-forte (*f*) dynamic marking. The fourth system is marked '中速' (Moderato) and includes a forte (*f*) dynamic marking. Measure numbers 3, 6, 7, 10, 12, and 19 are indicated throughout the score.

谱例 2-4 《钢琴伴唱红灯记》节选

The part of The Red Lantern piano accompaniment

谱例

Musical score for Example 2-4, piano accompaniment for 'The Red Lantern'. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems of music. The first system features a forte (*ff*) dynamic marking and a complex texture with many notes in both hands. The second system includes a measure number 21. The score is characterized by dense chordal textures and intricate melodic lines.



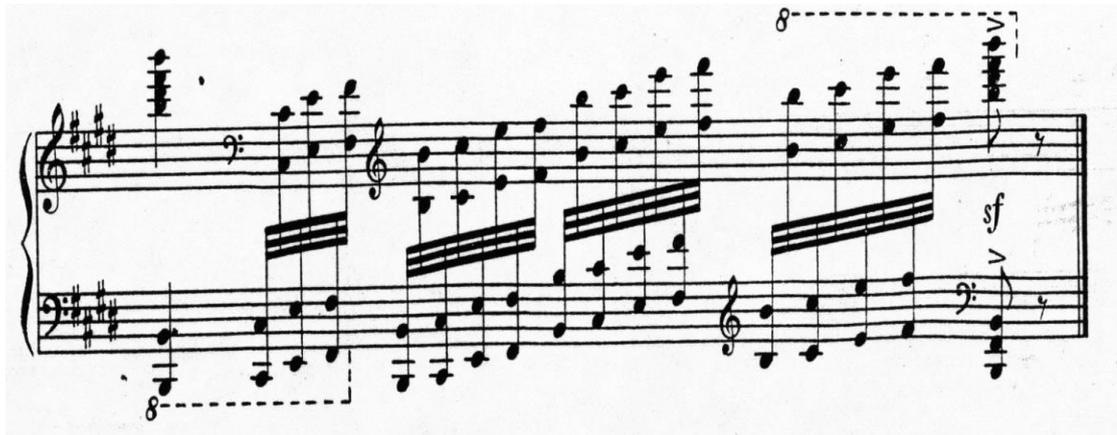
2-5 《钢琴伴唱红灯记》节选

The part of The Red Lantern piano accompaniment

由上例可见结尾的自由节奏速度是在应和着京剧的长长的甩腔。

(7)、为了模拟加强戏曲的乐队伴奏的演奏力度，作曲家殷承宗还利用双手交替在不同音区以先后出现的双八度或双八度和弦来烘托整曲的热烈气氛。

见谱例 2-6、2-7



谱例 2-6 《钢琴伴唱红灯记》节选

The part of The Red Lantern piano accompaniment

谱例 2-7



《钢琴伴唱红灯记》节选

The part of The Red Lantern piano accompaniment

(8)、除了用双八度来增强气势，作曲家还想到利用左手“琶音和弦”的音响效果来烘托乐队的气氛。演奏时，左手腕应略微抬高，用手指尖弹，触键点集中，铿锵有力，如发一声。

见谱例 2-8

The musical score for Example 2-8 is a piano accompaniment for 'The Red Lantern'. It consists of three systems of music. The first system starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a series of chords in the right hand, some marked with a forte (*sf*) dynamic, and a bass line in the left hand. The second system continues with similar chordal textures, including a section marked 'rit.' (ritardando) and a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The third system shows a transition to a bass clef for the right hand, with a section marked 'sub. p' (subito piano) and a final section marked 'sf'.

谱例 2-8 《钢琴伴唱红灯记》节选

The part of The Red Lantern piano accompaniment

(9)、泛音流动自如，是烘托曲子意境的最佳手段也是展现演奏者高超技艺的形式之一。作曲家殷承宗在钢琴伴唱红灯记中大量运用了右手独立泛音跑动的写作手法，既烘托了气氛，又兼顾到了整部作品的神韵。

见谱例 2-9

The musical score for Example 2-9 is a piano accompaniment for 'The Red Lantern'. It consists of three systems of music. The first system features a treble clef and a key signature of two sharps. The right hand has a complex, flowing melodic line with many sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line. The second system continues this melodic flow with similar rhythmic patterns. The third system shows a continuation of the melodic line, with some dynamic markings like 'sub. p' and 'sf'.

谱例 2-9 《钢琴伴唱红灯记》节选

The part of The Red Lantern piano accompaniment

中国传统戏曲的旋律发展过程中较多的采用以一首曲调为基础，多种变化相结合的构成形式。通常采用加花、展衍、换头、添眼等手法展开乐曲的主旋律，是一种旋律、节奏在横向上的逐渐变化，因此称为单旋律音乐形式；西方传统的音乐则常常把一个音乐构思放在不同的音区、不同的调性上重复、改进、变化以展开乐曲的主旋律，使音乐构思在横向、纵向上进行跨越式的变化。当作曲家将京剧元素改编成钢琴曲时，作者在保持原曲精髓的基础上，采用了中华民族传统的音乐变奏、展衍和循环原则构成一气呵成的整体构成形式，情绪逐渐激进，并加大音量和节奏的对比，融入了现代演奏家的情感，便形成了今天的红灯记钢琴伴唱这一使钢琴得到新生的佳作。

## 二、倪洪进《京剧曲牌钢琴练习曲四首》

京剧曲调在中国风格钢琴练习曲创作中多有运用，首先着重介绍一下倪洪进先生创作的作品《练习曲套曲》。这首钢琴套曲在中国可以说起到了一个奠基的作用。倪洪进先生可以说是我国创作中国京剧改编的钢琴练习曲的第一人。在当时普遍侧重于红色的大环境下创作的中国作品来说，倪洪进运用京剧曲牌创作了四首练习曲，他使中国钢琴练习曲的创作达到了一个新的水平、新的高度。这四首钢琴练习曲都分别采用了京剧创作的曲牌。在第一首钢琴练习曲中作者大量运用《小开门》的京剧曲调写成。第二首则采用京剧曲牌《柳青娘》的音调写成。第三首为托卡塔，采用昆曲曲牌《石榴花》的音调写成。第四首采用京剧曲牌《柳摇金》的音调写成。本文从旋律音调的使用、曲式、调式、发展手法几个方面对这套作品进行了分析。

中国京剧与国画、中医并称为中国三大国宝。而京剧是当之无愧的“国粹”。它已有 200 多年的历史，它的京韵腔调优美委婉，深受广大听众的喜爱。发展到至今，一直经久不衰。所以很多钢琴作曲家都喜用京剧的旋律和腔调用它来创作不同形式的钢琴作品。尤其在近代越来越多的作曲家对京剧进行了大量的探索与研究，作曲家倪洪进先生就是在 1979 年时创作了《钢琴京剧套曲》并在人民音乐出版社出版发表，深受广大听众的喜欢。在当时很多作曲家在侧重创作红色曲目的大的环境下，这套钢琴作品是作曲家运用自己独特的创作思维及音乐感悟，创作出这首被广大听众所喜爱的作品，他也为我国京剧改编钢琴曲奠定了基础。

### （一）四首钢琴套曲旋律运用

作曲家创作的四首钢琴作品都是采用京剧曲调创作的。他的第一首作品主要是训练演奏者双手手指的灵活与协调度，在双手跑动中训练手指的灵活能力。需

要演奏者有过硬的基本功，重点练习左手均匀的快速跑动。使声音清楚连贯，双手采用卡农形式。旋律相互交汇，强弱力度变化明显。

详见谱例 2-10



他的第二首作品在创作中则采用京剧曲牌《柳青娘》的音调，这首作品主要练习演奏者右手音程控制清楚能力，左手的主旋律与右手的双音音程形成巧妙结合。右手音程在指法练习上需要大量练习，错指乱指旋律不会连贯。后半部分作者运用重音及琶音，使音乐旋律较激动。这首作品作者大量运用《柳青娘》的京剧曲调，在这基础上作者再加以改编和创作，丰富了整个钢琴作品，不再单一乏味。

详见谱例 2-11

《石榴花》的昆曲曲牌被经常运用到作品的创作上，这第三首作品作曲家就是采用了这首昆曲的曲调来完成的。此曲与第二首有些相似，也大量运用了音程，在开头处用了四小节和弦来引入。这首作品在旋律运用上非常巧妙，右手的音程既要体现声音的饱满，还要保证主旋律的特出，这对演奏者来说是一个挑战。之后作者大量运用了“左单右双”的衔接过程。要求声音保持连贯清楚，所以双手在演奏时要相互配合，在作品的第二部分中，作者运用大量音程与左手单音相结合。在弹奏中既要保持左手的主旋律，还要保证右手清晰均匀。作曲家还引用了较多的西方和声的织体，使声音饱满。

详见谱例 2-12



第四首练习曲作者是根据京剧曲牌《柳摇金》的音调创作改编而成.这首作品是四首练习曲中较长的一首,开头部分与第一首相近,运用双手同时跑动的演奏手法,要保证手指不能僵持,声音清晰.中间部分右手仍是十六分音符,左手八度音程级进,不但要突出右手的主要旋律,左手八度也不容忽视.最后运用柱式和弦,声音爆发.曲子难点部分就是 30---34 小节,需要演奏者基本功扎实,要保证手腕不僵劲,声音集中,大臂抖动.

见谱例:2-13



## (二) 四首钢琴作品调式运用

作曲家经常在创作钢琴作品中运用中国京剧的唱腔和它的旋律发展.比如作者的第一首的钢琴作品就运用了这种手法,全去结构简单,是一首典型的单三部曲形式,它首段运用升 dou 的调式,在第二部分旋律的展开运用的是 C 宫调式,在这基础上还加以升 A 调式发展.这就是运用了中国京剧常用的旋律发展的方法.

见谱例 2-14

作曲家创作的第二首钢琴作品中就使用了西方反调式的手法，在下面谱例中作者运用了升 C 商调的旋律，为了使作品色彩丰富，作者还兼有升 A 羽的调式色彩。这样音乐就会充实，感情丰富。

见谱例 2-15

### (三) 旋律发展借鉴

在作品第四首中作者运用中国传统的五声调式，用到很多五度调式转换。在第 30—34 小节中，主要描写京剧唱腔紧拉慢长的特点，使曲子更加扣人心弦。

见谱例 2-16

### (四) 曲式运用

倪洪进《京剧曲牌钢琴练习曲四首》是将西方的音乐文化与中国京剧风格的

构思相结合而创作出的一个体现中国民族音乐的一首钢琴练习曲套曲。整套作品既有西方对待音乐文化的严谨细致，又在中国风格音乐的旋律与曲式上与西方音乐文化相结合。这四首钢琴作品分别运用了中国的曲式结构，第一、四首练习曲运用了单三部的曲式，第三首练习曲是单二部结构。在第一首作品中作者运用常用的 ABA 段创作手法。开头和结尾较短，展开部较长，运用大量单三部曲式。在这套钢琴练习曲中，作者把西方音乐旋律以及大范围的运用和声曲式和具有中国民族特色的色彩旋律有机的融合，作曲家创作的作品更上了一个高度。

倪洪进在创作这四首钢琴练习曲时在演奏技术方法来看，这四首都比较相近。尤其是第一、二、四这三首练习曲。都运用大量十六分音符，要求演奏者手指快速跑动的能力，这与车尔尼的 740 和莫什科夫斯基的练习曲都比较相近，这两本练习曲集就是着重练习手指的控制能力的。在倪洪进这套练习曲中，不光是练习手指的灵活能力，在整套作品中，音程、和弦的大量运用，也给演奏者增加了难度，又要保证手指的灵敏还要让和弦音程弹的清楚有力。

倪洪进先生创作的这套钢琴练习曲可以说是我国钢琴练习曲的一个里程碑，他开创了创作钢琴练习曲套曲的先河。以至于后批的大量作曲家不再一味的追求大家一起创作作品，而是越来越多的尝试个人创作。也不再与集体创作形式出版或发行自己的创作，而是积极运用自己的创作手法，越来越多的套曲作品应运而生，带动了作曲家创作的热潮。现在我国大概共有 300 多种剧种，如京剧，沪剧，黄梅戏，越剧，昆曲，等等较为出名。这些剧种都能把中国民族音乐的特色表现出来，但现阶段，作曲家仅仅用京剧和昆曲作为素材来创作作品，其他的剧种在运用上则少之又少。这就希望更多更好的作曲家能更多的探索发展其他剧种素材，把我国民族音乐发扬光大。

我国现阶段在民间曲调的发展中也是有他自己的规律，民间的旋律色彩也是多种多样的，在创作上也有很多发展手法。曲调经常运用加花、减花等。在修饰旋律的规律中还有很多用法，如滑音、吟音等等表现手法。这都是民族音乐较常用的。也希望大批的作曲家能对中国民族音乐更加的了解和探究。作曲家在创作钢琴作品中需要大量的素材，而中国民族音乐对于作曲家来说是一个巨大的瑰宝。希望作曲家能大量的借鉴和汲取民族音乐的精华，使我国民间音乐改编创作的钢琴曲不再匮乏。

### 三、张朝《皮黄》

2007 年 6 月初，中央音乐学院音乐厅迎来了一件盛事，“帕拉天奴杯”第一届

中国钢琴音乐作品创作大赛的决赛在这里拉开了序幕。经过了几轮的角逐，最后共有 32 首优秀的作品进入了决赛。评审委员会的成员有旅美的作曲家、演奏家以及全国著名音乐学院的知名教授组成，在众多优秀的作品中，中央民族大学音乐学院张朝副教授创作的钢琴曲《皮黄》获得了成人组作品一等奖。

张朝作为当代作曲家，他在 1995 年创作了一首直到现在一些演奏者为了证明自己技巧而争相弹奏的作品《皮黄》。这首作品是运用京剧曲调旋律，描述作者从少年到青年的成长经历的一首钢琴作品。这首钢琴作品结合京剧乐曲与现代音乐的特点，通过描写自己的成长经历让听众感同身受，作者巧妙的运用中国京剧的曲调特点来完成作品的构思。还运用自己独特的音乐构思以及西方音乐元素的融入，让我们这些现代人既能了解京剧的构成，还能感受到西方音乐的气息。让我们对人生有所感悟。

张朝是我国当代著名的青年作曲家，是国内音乐创作人中的佼佼者，近二十年来他不断创新，屡屡获奖。他的作品不但极其丰富，创作角度也十分独特，大部分作品以浓郁的民族特色为主。

1990 年，为舞蹈《扁担谣》创作的配乐荣获全国民族舞比赛作曲金奖。

1993 年，管弦乐《阿茨与罗作》荣获全国管弦乐作曲大赛优秀奖。

1995 年，室内音乐《山晚》荣获台湾首届《新原人》世界华人音乐作品甄选优秀奖。1997 年，电子音乐《春嬉》荣获日本国际电脑音乐作曲大赛特别奖。

作者张朝，1964 年出生，父母均为文艺工作者，可谓音乐世家。出生于云南大理的张朝，从小便接触了各个少数民族的音乐，7 岁起开始学习钢琴，先后师从于朱工一，杨峻和周广仁老师等。首次登台表演仅仅十一岁，并大获好评。12 岁起，张朝跟随自己的父亲张难学习作曲，1978 年，张朝以优异的成绩考入了云南省艺术学校钢琴专业。1983 年，在第一届“聂耳音乐周”音乐汇演中，他演奏了由自己创作的钢琴曲《海燕》、《诙谐曲》，不但表演极为成功，还深受著名音乐作曲家王震亚先生的高度评价，之后，《诙谐曲》在极具权威的《音乐创作》上发表。1983 年，张朝又以优异的成绩考入中央民族大学音乐系，主修作曲理论。1985 年，继续攻读钢琴演奏第二专业，作为张朝的老师，向世钟教授对其评价极高。1987 年，留校任教，之后一直不断的学习。先是到中央音乐学院学习管弦乐队配器方法，师从于王树教授。1997 年 9 月考入中央音乐学院硕士研究生同等学力研修班，成为我国著名的作曲家郭文景教授的弟子。在此之后，也在一直不断地学习。张朝副教授现在是中央民族大学音乐学院作曲专业教研室主任。

根据京剧元素创作的钢琴曲《皮黄》是一首中型变奏曲，它包含主题、九个

变奏、引子以及尾声几大部分。这几部分描写的是作曲家的从小到大的成长历程，包括童年、少年、青少年以及青年时代。作曲家借鉴了京剧元素，从引子到尾声分别运用了导板、原版、快板、小快板、流水板、快三眼、慢板、摇板、垛板、广板以及回龙。音乐形态、表现手法等方面具体分析《皮黄》这部钢琴作品，探究其中对中国传统戏曲效果的模拟，以及作者如何巧妙地借鉴皮黄丰富的音响和表现力并运用到钢琴音乐中。中西的结合，古今的碰撞、鲜明的色彩个性，这些特点使得这部作品成为探索中国钢琴音乐民族化道路上的闪光点。这首钢琴作品在创造性的移植了京剧音乐素材的基础上，还融入了西方传统作曲技法，不但充分发挥了钢琴特有的表现力，而且还通过钢琴以另外一种形式表现了中国独特的京剧文化与特色。

引子：作品一开始就引用了京剧导板，曲子的前两行都是采用散拍子来完成的，刚开始整个双手由颤音引入的，声音就像模拟京胡来回抽动琴弦的音感，让人感到非常梦幻。后几处装饰音的安排让人听起来又巧妙又灵活，仿佛一个端庄的青衣在演唱，让人一下子就想进入到角色。最后由慢到快再到慢的单音级进，让听众感觉声音越走越远。

主题：童年时的回忆

作者在回忆童年的时候速度节奏都比较快，描写出作者在童年时活泼开朗的性格。在原板运用上作者也改变了一些创作的方法，没有循规蹈矩。加入了自己对音乐的感悟以及对童年的回忆，运用中国民族音乐的风格再加上西方的和声技法以及对自身的了解所创作的主题。主题简单而明了，模仿了京胡的琴弦声，声音婉转而动听。这个主旋律加之改变多次出现在后几个部分中，一直贯穿整曲。

第一部分：少年的成长

在这一部分中作者一开始运用的京剧原板，一个八度的高音，把人们从童年召唤回少年当中。前几小节作者运用京胡旋律来谱曲，声音流畅色彩鲜明，与引子的恬静抒情形成对比。接着左手一段重复的单音由远及近的表现出来，活泼欢快。右手又再一次的重复主旋律把人们又一次带入到音乐中。作者在这段中运用了一段跨度较大的装饰单音，描绘出作者少年时活泼好动的一面，接着使用了京剧的流水板，速度节奏也发生了变化，由慢逐步渐快。右手连续运用十六分音符，又再一次的与少年性格相符。这里则需要演奏者的技术功底，手指快速跑动的能力。作者再运用快三眼时又再一次的加入主旋律，在主旋律的基础上又加以改变，丰富了主题，使声音圆润。这段的后几小节作者运用了散拍子，节奏变化明显，运用大量的琶音织体，由慢到快再到慢的速度转换，把作者少年时期的性格充分

的表现出来。作者在这一段中运用了一个特殊的演奏手法拳奏，这个低八度的单音把人物刻画的非常鲜明，与京剧的锣鼓声相近。最后三小节单音左右手交替引入，让人们又一次的陷入回忆中。最后的尾音与第二主题巧妙的衔接。

### 第二部分：描写青少年

作者运用了慢板的引入，描绘出从少年时期到青少年时期的转换，表现出作者青少年时期对所有事物都充满了好奇和幻想。在这一段一直重复 RE 音，通过不同的高低音的转换，把作者崇尚自由的心情描绘出来。左手踏板的使用，又把人们带入了幻想之中。前几小节运用右手规律的单音来模仿钟声，左手旋律较有规律，符点与跳音巧妙的结合，把青少年从幻想又拉回到现实当中。后两小节拍子有所变化，散拍子的运用和大量无规律的琶音，使声音更加美妙动听。接着作者运用京剧快板，开始的两个重音，把青少年对社会的美好憧憬拉了回来。左手用了大量的双音，由跳音到断音最后到保持音变化明显。调式的转换更加与人物性格相结合。这段速度与上一段形成鲜明对比，把对未来的美好憧憬慢慢的被现实生活中遇到的磨难与挫折所取代。整段节奏和表情记号运用丰富，重音以及突强符号都与人物性格相扣。踏板的运用也非常巧妙，要尽量使用半音踏板。最后七小节节奏重复运用，描绘出青少年时期那种遇到磨练而对社会发出的呐喊在心中徘徊。

### 第三部分：青年时期

第三部分一开始运用京剧摇板，调式的积极转换，作者也从青少年时期变为青年时期。右手单音重复，似京剧伴奏乐器京胡拉弦，左手双音的织体似京胡的拨弦。之后左手由双音转为和弦，声音更加丰富。在这之间插入了左右手交替的单音连线似京剧唱腔的甩腔。作者调式转换运用巧妙，在摇板后四行双音大量运用，为了展现出打击乐热烈，噪闹、无音高变化的音响效果，作者运用重复快速双音交替，柱式和弦，丰富音色。最后一部分运用京剧垛板板式来把全曲推向高潮，两个突强的柱式和弦变现出青年时期作者激动愤慨的心情。运用简单的单音构成随着速度的变化把人物心里刻画的淋漓尽致。作者速度的掌握以及强弱的运用非常巧妙，表现出作者青年时期逐渐从青少年时期的转变，由对社会的幻想逐步走向成熟。最后的突慢让人若有所思。在尾声作者运用大量的和弦织体以及重音的使用，描绘出作者逐步从挫折走向光明，最后的简短单音又有一丝的诙谐。作者巧妙的运用，把人物不同时期的性格刻画的非常完美。这首作品需要演奏者有极高的演奏功底，在速度及力量的掌控需要拿捏的非常准确。整首作品在通过京剧的板式的运用，把人们带入了一个虚幻与现实相交融的奇幻世界，使人们回

味于此曲曼妙的音乐中。

这首作品的成功问世,预示着中国戏曲最有代表性的剧种京剧得到了完美的体现。《皮黄》根据京剧板式皮黄应运而生,作者采用京剧唱腔、曲调、以及各种伴奏乐器的借鉴而描绘出作者不同时期的心理变化及人物特征。通过京剧曲调的特色以及伴奏乐器的特点,使用多种变奏及调式合理分配描绘出一个缤纷多彩的画面,给人一种遐想。作者对于速度及强弱的巧妙运用,把人物生长的整个过程及在不同时期人物心理刻画的淋漓尽致。

作者张朝是我国近代优秀作曲家之一,他坚守自己的创作特点,虽然产量不高,但每首作品都非常优秀。《皮黄》这首作品就是较典型的一首。他运用自己亲身的经历,采用京剧曲调特有的表现手法结合自己丰富的创作经验完成的一部深受广大演奏者欢迎的作品。这首作品不仅表现了自己的人物特点,又展现出对京剧这一中国传统音乐的理解和表现。让演奏者在了解西方乐器带来的享受外,还能充分体会出中国这一有着悠久文化的古国所展现出来的魅力。

这首作品的成功,在于作曲家充分的探索并运用钢琴音乐在创作中所用到的各种技术手段,借以充分表现中国传统音乐风采。首先最具代表特色的是采用了“西皮”和“二黄”曲调这一京剧所特有的音乐元素。作曲家在作品中通过利用中国传统音乐语言的表达方式,特别是京剧的板式变化手法,用钢琴艺术的形式展现出一幅幅丰富动人的京剧情景场面。以此用西洋音乐的形式展现出中国传统音乐质朴无华,纯净真实的音乐意境。全曲由十段京剧板式音乐构成分别为“导板”、“原板”、“二六”、“流水”、“快三眼”、“慢板”、“快板”、“摇板”、“垛板”、“尾声”。其中“导板”就如同歌曲中自由拍的开头,也就是整首曲子的引子,它采用了**bE**宫调式,节拍自由,模仿明快的京剧腔调引出了下面充满京剧元素的音乐。接下来的“原板”,采用四分之二拍节,用缓慢地速度来抒发情怀。本段采用京剧片段的主题原型,这个主题原型是京剧板式散板的基础。这段作品的旋律采用的是西皮风格调式是**bE**宫调式),这样的调式旋律然人听起来感觉心情平静、优雅自得。作为钢琴音乐作品奏鸣曲式是及常用的曲式结构,在整部作品结构的第一部分中,作品接下来采用了三次板式变奏,借鉴了奏鸣曲式中第一乐章的形式。这段变奏的重点表现在西皮音调的变奏,“快三眼”“流水”、“二六”、三段乐曲,分别采用的是**A**商调式、**F**商调式、**bB**徵调式,。速度布局由慢到快逐渐加强,使乐曲节奏鲜明、引人入胜。其中,“二六”部分采了**bE**调式的持续音,用以模仿板鼓的节奏。在板鼓节奏的背景下,首先以**bE**宫调引出原板的旋律,随着音乐的发展以**F**商调式结尾,为了使作品更加生动轻盈,在这段音乐加上了模仿拖腔的曲调。“流水”采用了**A**

商调式,旋律与“二六”形成了鲜明的对比,更加轻快顺畅;而“快三眼”采用了更为活跃的节奏型,力度也逐渐变化,采用了与“二六”很接近的旋律构成和调式调性,以动力重现的形式把第一部分的音乐推向高潮。这样第一部分的曲式特征就相当于再现单三部曲式。全曲的第二部分采用了“慢板”,为了更好的表现低沉的二黄音调作品运用了**bG**宫系统调式,在低音区运用八度属持续音制造出晶莹闪烁的音响效果。二黄音调在乐曲激昂的背景旋律上动情地娓娓道来。乐曲的第三部分借鉴了奏鸣套曲终曲乐章的结构形式,由“快板”、“摇板”、“垛板”三种形式组成。快板部分采用的是二黄音调的变奏,如:第一句是由**A**徵调式转到**B**羽调式,在第一句的上三度模进形成第二句,并且由**#C**徵调式转到**#D**羽调式。对二黄音调进行第二次变奏是在**F**羽调式上进行的紧打慢唱的摇板,这一段与前面的快板形成强烈的对比。后以锣鼓段营造出乐曲的高潮部分。之后的“垛板”将二黄与西皮两种乐曲形式进行融合,在**G**宫调式上再现了快板的二黄曲调,这样就形成了再现单三部曲式;另外再次对西皮的曲调呈现,也与前面的音乐形成呼应。在作品的“尾声”,再现了西皮原板音调,是整个作品首尾呼应,对全曲进行了总结。

钢琴作为西洋音乐的代表乐器,要展现中国音乐的国粹——京剧,是有相当难度的。特别是展现京剧带有浓厚韵味的唱腔。唱腔微分性音高、速度都没有规律,音调变化极其细腻。如果钢琴作品只是简单地对京剧唱腔进行“复制”,那样就根本无法细腻地站西京剧的原汁原味。因此,作曲家对于这首作品的创作,并没有单纯的复制“西皮”与“二黄”腔调,而是提炼了其腔调的核心精髓。特别是利用最具代表性的**G**、**bB**、**C**三音,并使其逐步渗透在和声之中,使其贯穿于作品;同时,装饰音的运用也能很好的真心京剧唱腔的旋律特点。因此,作为一首能够充分展现中国京剧特征的钢琴作品,是即融合了西洋音乐的曲式和声风格,有让人听得京剧音乐那熟识的感觉。但是钢琴本身的音色和弹奏方法决定了其在表现京剧唱腔上是有一定局限性的,所以作曲家着力于“板式变奏”方面的创作,以此展现“西皮”与“二黄”特点和精髓。全曲在速度上首先是散起、然后入板之后渐强速度又快及慢、紧接着是快三眼、加速从而转为宽放的速度,一波三折;而且转板的过渡并没有明确规律的划分,没有严格的按照京剧“二六板”到“流水板”再到“快三眼”,而是自然地衔接环环相扣,“慢板”到“快板”再到“摇板”等变化使曲子速度充满弹性。这种形式变化是钢琴作品在西方的曲式结构、变奏手法带有了中国民族传统音乐的神韵,而板式的变化,又是中国听众所熟悉的,认同的。作者整首作品在东西方音乐文化的交流中,找到了可以彼此互相理解的契合点,使两者相互交融。这种对戏曲结构的经验,是非常值得我们学习与借鉴的。这首作品既然是中西方音乐结构

思维的交融，因此并没有完全顺从于中国传统戏曲板式，如“慢板”部分的节拍就比京剧板式自由，尾声部分的创作也已经跳出了京剧板式的概念，是作曲家在传统戏曲板式基础上的创作。作者在此曲板式变奏中运用结合了很多作曲技巧，来增强全曲各个变奏段落的有序性和逻辑性。比如作者运用了钢琴奏鸣曲中常见的“引子”“快—慢—快”三个乐章的速度布局：将“导板”做为奏鸣曲的“慢引子”，而“二六”、“流水”、“快三眼”相当于奏鸣曲的第一乐章并且使作品具有了再现单三部曲式的结构特征，“慢板”相当于奏鸣曲的第二乐章，“快板”、“摇板”、“垛板”代替奏鸣曲第三乐章，使其呈现出三部曲式的结构特征。钢琴作品《皮黄》织体简单明快，音响效果细致透明，创作中并没有效仿西方浪漫主义突出技巧性的特征，也不太强调西方音乐气势宏伟，规模强大的风格，而是模仿京剧伴奏乐器中单一的“四大件”，作为乐器包揽全部唱腔之外的戏剧表现。如在“二六”“散板”“摇板”等较快的板式中，为了更好的突出钢琴作品的戏剧化，作者在节奏型上尽量模仿京剧板鼓的点击或弹拨乐的节奏，特别是在“摇板”后面营造了锣鼓乐段的音响效果。作者在运用西方钢琴创作技法上，把西方音乐中键盘乐“托卡塔”的织体手法运用到“摇板”段落的创作中，同时也展现出京胡在曲子中紧拉慢唱的特色和韵味。在几个慢板的板式中，适当合理的运用复调手法的创作以及一些现代音乐中多调性的表现手法，也为这首中西合璧的作品锦上添花增色不少。

尽管这些写法也许只是借鉴和运用，但作者在创作这首作品时加入自己本身的创作功底，作品加以大量突破。在本着借鉴的手法来吸取中国民族的精髓融入自己本身创作的想法和目的，创作出这首钢琴作品。作者不仅运用了音乐文化来创作还采用不常运用的美学手法来创作整曲。这首作品的成功是实至名归的，《皮黄》这首作品的问世不仅让人们了解认识京剧这门艺术，还充分展现出作者扎实的创作能力，得到了广大音乐爱好者的认可，是一首上乘之作。

## 第三章 京剧风格钢琴曲创作研究

中国现当代的作曲家根据风格独特的京剧素材改编创作了大量的钢琴作品，这些钢琴作品在创造性的移植了中国京剧音乐元素的基础上，还融入了西方传统作曲技法，不但充分发挥了钢琴特有的表现力，而且还通过钢琴以另外一种形式表现了中国独特的京剧风格。在这些采用京剧音乐元素的钢琴作品中，主要体现在对京剧唱腔（西皮、二黄、其他唱腔、泛京腔）和配曲伴奏音乐（包括曲牌、过门、行弦、打击乐）这两大方面的借鉴与运用。在旋律、节奏、和声、音色感等方面，中国作曲家做了很多有益的探索与尝试。

京剧是中国的国粹，而钢琴又是西方音乐文化中具有代表性的艺术精粹。中国戏曲艺术博大精深，京剧作为最具代表性的戏曲艺术，独树一帜，很多作曲家探索性的采用京剧素材用于钢琴曲的改编与创作，使京剧与西方钢琴产生了西方作曲家无法创作的火花。纵观中国钢琴百年历史，运用京剧音乐元素创作钢琴曲的第一人应为江文也，其系列钢琴小品为众多作品的开端。在此之后，众多作曲家都做了更深一步的探索与尝试，使京剧音乐元素与西方钢琴更好的结合在一起。体裁之广泛，是其它形式无法比拟的，涉及了练习曲（技巧练习曲、音乐会练习曲）、前奏曲、赋格、创意曲、托卡塔、狂想曲、即兴曲、舞曲、组曲、变奏曲等等。

众所周知，钢琴演奏的风格可谓是形式多样，种类繁多。然而运用京剧的创作手法来表现钢琴这门艺术作品的旋律色彩似乎独具特色，在某种程度上而言，这也我们中华民族在钢琴音乐创作上的一个特色与突破。当作曲家用京剧手法来表现钢琴作品的时，京剧的演唱型腔与配曲伴奏是其主要的音乐创作原料和素材，没有这两种音乐要素作为支撑，音乐作品就失去了京剧本身的风格特色与艺术内涵。由于京剧本身尤其自身内在艺术特点，这就决定了在整个京剧化的钢琴作品创作中，其运用的京剧表现方式与手法是形式各异、色彩斑斓的。例如，对京剧了解过的人们都会知道，在京剧艺术中，展现人物形象与个性特点的方式一般是由“生”、“旦”、“净”、“末”、“丑”这五种表现手法来完成实现，因而为了丰富其作品的艺术表现性与色彩，作曲家把这几种京剧本身所独有的表现方式手法在钢琴作品的演绎中加以运用，从而使音乐体现得生灵活现、淋漓尽致。又如，在音乐作品的创作与演绎中，对于一些脍炙人口、耳熟能详的经典京剧演唱行腔辅以钢

琴的演奏色彩与技巧，更加的体现了作品创作独有的艺术魅力与感染力，同时，这也给我们钢琴艺术的创作进一步增添了新的艺术空间与色彩。再如，有的人为了更好的再现音乐作品本身的实际内容，还常常把个人对京剧的整体的理解与把握应用到钢琴创作与演绎过程中，从而进一步增强了作品的织体语言与内涵。此外，由于京剧是我们的国粹，我们伟大中华民族的文化艺术瑰宝，因而许多国人为了表达对京剧艺术的某种特定情怀，并使其内在独有的精神血脉得到延续保护与继承，并使其在钢琴艺术的创作中加以了更为宽泛的融合、借鉴与运用。

我国京剧演唱行腔一般都是以其内在独有的浓郁腔调与韵味而闻名的。这种腔调与韵味主要表现为：宽泛的音域范围、细腻的声音色彩、独具特色的甩腔表现手法以及富有弹性的旋律速度等等。而京剧这种独有的艺术腔调与色彩是其它艺术形式所不能达到的，尤其是对钢琴而言，更是望尘莫及的。因此，当作曲家把京剧的一些织体语言与旋律色彩应用的我国钢琴的创作中时，非常考究京剧艺术的创作特点与艺术特征，这样便会达到在演奏钢琴作品的过程中既能够体现出钢琴本身的声音色彩与音响效果，又不失京剧本身的韵味特点，从而达到中西合并的艺术特点，并使这两种中西式不同的音乐艺术风格的交融发挥到极致与高潮。具体表现为：a、在钢琴作品主题材料的采用与表现手法上，作曲家为了凸现钢琴这一声音色彩的同时，还在展现京剧艺术风格特色与格调方面做了很大的努力，这样才能在演奏过程中，在保证钢琴音色本身的前提下，又使京剧艺术的风格魅力得以展现。为此，一部分主题材料的选取是采用未经过改变的京剧唱腔与曲牌而获得的，一部分是将京剧演唱行腔中最为经典和精彩的段落加以汇聚、筛选和梳理，使其风格特色与钢琴色彩达到最完美的结合，增强和声效果与艺术色彩。b、在曲式结构与调式调性的表现手法上，一部分沿用了京剧中已有的调式色彩与模式，有的是将调式调性作了进一步的处理，即将双重调性、多重调性甚至无调性的音乐表现手法做了合并交融，从而使传统的京剧艺术在原来已有京剧唱腔的基础上，获得了全新的表现手法与艺术内涵。c、在音乐作品的构思与建构上，音乐中有的采用了京剧艺术中板腔体的不同板式来表现音乐内容与形式，也有的是采取一种交融的方式来表现音乐作品的内涵，即采用板腔中的一些艺术形式与西洋音乐作品中的风格特色手法进行融合。钢琴这一乐器被誉为“音乐之王”，这是由其本身的音响效果所决定的，它自身拥有很强的立体感与表现手法，同时还具有很强的效仿能力。它能够对京剧艺术中多个乐器的音色进行模仿，而且声音形象也描绘得非常准确、生动和逼真。d、在和声织体的采用上，许多都和以往作品中固

有的和声手法有很大的不同，它是依据音乐作品内容和声色效果的实际需要，科学、合理的进行多个声部的组合手法和音乐模式。例如，当作品要诉说幽默滑稽的“丑”角时，则以二度的和声组合配以双手在较窄演奏空间里的半音进行贯穿其中。又如，“末”在京剧艺术中主要是指端稳成熟的儒雅之士，作品在描写勾画这一角色时，流畅自如形式下的和声方式以平行四度为其主要表现手段，以此来表达一种优美舒缓、温和宁静的意境。e、如前所述，在京剧表演艺术中，“生”、“旦”、“净”、“末”、“丑”分别代表了不同的音乐人物形象与个性性格特点。而这几种代表不同人物性格与形象地表现要素在各自的声音色彩与音响效果上都存在着很大的差异。这样一来，如果要用钢琴这一乐器来表现这五种不同的声音色彩，就显得略有困难。但如果我们最终还要坚持按照作品的要求来很好的完成作品本身所赋予每个角色的任务，从而达到良好的艺术效果，这就要使我们的钢琴演奏者在演奏的技巧上花力、下功夫。比如，要达到旦角的假嗓演唱艺术效果，就需要在演奏的过程中高音部分采用半声的声音色彩与音响效果来模仿；而要表现出净角的音乐形象就需要在低音部分使用类似震音的演奏技巧或者采用和弦式的声音效果，以此来表现一种宽广宏伟、气宇轩昂的声音色彩，并描绘、勾勒出英姿飒爽、宽泛豪情的人物形象与特点。除了对上述的五种人物性格进行模仿外，演奏者还可以对京剧艺术中的乐器加以模仿。京剧中常见的乐器有胡琴、京二胡以及锣鼓等。同时，装饰音在京剧艺术的表现中占有着重要的地位，常见的装饰音主要有以下几种：倚音、波音、回音、颤音。例如，为了仿效胡琴演奏中的滑音效果，便在音乐中使用了小二度的装饰音来表现；为了体现老生的演唱腔调，便运用流畅自如的长颤音来完成。

## 一、京剧艺术的板式形式与类别

京剧艺术的演唱行腔形式各异，种类繁多。常见的演唱行腔有西皮、二黄、四平调、杂腔、小调等。而在这些腔调中，最为著名的要数西皮和二黄这两大板式腔调，它们在整个行腔中具有着重要的地位和影响。西皮腔调主要以轻松、欢快、活跃为其特色风格，而二黄主要以优柔甜美、舒缓温柔为其表现手法。它们的运用使京剧艺术的情感内容更加丰富、创作空间更加宽泛，表现手法更加形式多样。下面，为使大家能够更进一步地了解京剧艺术中各类唱腔对钢琴作品在其创作过程中的影响，笔者将对以上几种唱腔的表现风格与创作手法加以阐释，以飨广大同仁。

### (一) 二黄板式

二黄是京剧艺术演唱行腔中的主要声腔，它以优柔、甜美、宁静为其艺术风格特点。它的节奏相对沉稳，腔调的尾音及落腔都在板上。因而它比较适合演绎一些阴晦、忧愁、深思和沉痛等一些音乐背景。如果从作品的题材范围来讲，它应该归属于悲剧式的题材范围。

《即兴曲》是由我国著名作曲家储望华先生所作的，在其作品的第 78 小节中，钢琴演奏的低音部分运用了大量的八度音程，这在 D 宫上可以清晰地表现出来，并用来拓展加大一倍的节奏，来演绎出宁静甜美的二黄原板主题材料，高音声部采用和声的演奏方法，增强了音乐作品的立体感与声音效果。这样一来，便形成了我国民族特色的演唱行腔与西洋音乐风格相融合的一种全新的音乐色彩，而这种色彩我国音乐独有的艺术韵味，是其它音乐风格所不能比拟的。

见谱例 3-1



童道锦主编《储望华钢琴作品选集》，人民音乐出版社，2001

此外，另一部有代表性的作品也是由我国的著作作曲家江文也先生所作。该作品创作于 1936 年，作品名称为《断章小品 16 首》之十一“午后胡琴”，它同样是从二黄的板式腔调中发展而来。在钢琴演奏过程中，低音部不断地演奏着 D、A 两个音，好像是胡琴的内外空弦音。与此同时，半音的出现在音乐作品中起到了重要的作用与艺术效果。一方面，它好比有才艺的人在为胡琴定弦；另一方面，它又好似是效仿胡琴演奏的一些演奏方法与表现手段。作曲家在音乐作品中采用非常简洁、质朴的音乐素材和手法来呈现夏天炎热午后孤寂闲聊的意境和情感。

见谱例：3-2



《江文也钢琴作品集》，世界文物出版社，2006

我国著名作曲家江文在这部乐曲中放弃了其非常喜欢并在音乐作品创作中惯用的西洋音乐创作手法，并在这首乐曲中逐渐地混入我国民族调式的色彩与创作方式。这同时也说明了他在音乐作品的风格与表现手法上在不断地发展、创新与突破。就这一方面的音乐创作来讲，我国另一位具有代表性地作曲家要数段平泰了。在他所作的《赋格》曲中运用了许多京剧艺术中的元素，即在三声部赋格中运用了二黄板式的表现手法，这首音乐作品采用了碰板板式。从京剧的艺术角度讲，二黄的碰板在进入演唱状态之前不必急于过门，而是把注意力放在京鼓上，同时还要京胡加以配合。乐曲开始的演唱行腔是与板一同碰着而产生的，因而一般被人们称之为碰板。它的演唱行腔与平时的原板、慢板以及快三眼都不尽相同，特别是演唱时的最开始部分在演唱形式与表现手法上都相对生动、富于艺术内涵。在此作品的表现手法上，主要以平稳宁静、细腻温和为主。而作曲家在创作中一方面体现了西洋赋格的表现手法与曲式结构特点，另一方面又从我国京剧艺术腔调的实际作为出发点，最终采用了我们民族所特有的京剧艺术风格特色来替代西洋音乐作品在调式调性与曲式结构方面的建构与设置。

见谱例 3-3



人民音乐出版社编辑部编《中国风格复调钢琴曲选》，人民音乐出版社，1997

## （二）西皮板式

如前所述，我国的京剧演唱行腔种类繁多，最为著名的两大类除了二黄板式就是西皮板式了，它们各自有着不同的风格特点，构成了我国整个演唱行腔中的主体。西皮腔调主要以轻松明朗、欢快活跃为其特色风格，其形式种类也不胜枚举。《京剧旦腔流水》由姜小鹏所作，在其创作的过程中是借鉴、运用了京剧《女起解》的色调手法与表现方式才得以最终形成。这首乐曲是一部三声部赋格，而且从曲式结构而言是一部变化再现单三部曲的结构风格，它的主题音乐材料大多是依据西皮流畅自然、形如流水般的演唱行腔加以变化而得来的。

见谱例 3-4



刘福安《民族化复调写作》，上海音乐出版社，1990

这首乐曲在音乐进行中，插段部分是运用新的音乐元素编织而成的，然而因为旋律色彩是从京剧西皮腔调引入过来，而且和主题材料表现手法十分相像，因此它们在交接的过程中也显得和谐一致。同时，乐曲的再现部分选用了自然流畅式的紧接仿效。

另外，在钢琴音乐作品《遗失的日记》的中曾经也多次借鉴了京剧西皮的唱腔音调，这首乐曲是由王笑寒所作。全曲是由三个旋律乐章所组成，其中第一乐章中在脸谱的表现上主要是运用了西皮腔调的音乐元素来勾画描绘京剧艺术中不同种类形式的脸谱。乐曲在开始时并非人们所预想的那样，即不是很规整完善的音调色彩，而是一些零星的西皮腔的音乐素材，直至该乐章在结尾处才呈现出一个比较完善的西皮腔调的小主题材料与素材。同时，这一乐章在听觉上给听众以一种形式多变的感觉，这就像有人说的那样：在乐曲的进行中，好像在变脸一样，虽然我们大家观看不到，但我们去能感受到它那种色彩斑斓的脸谱形象在你眼前不断地重复与出现。

见谱例 3-5



陈丹布编《帕拉天奴杯 2007 作曲大赛获奖钢琴作品》，中央音乐学院出版社，2008

同时，需要一提的是，在这首乐曲中采用了一些钢琴演奏的方式手段来展现京剧艺术中的艺术色彩，从而进一步增强了音乐作品的戏剧表现性和感染力。例如，在左手低音部分的演奏中除了对旋律色彩与表现上运用再低八度的进行外，还在乐曲的强拍上设置和布局了突强与极强力度的踏脚艺术效果，然后紧接着把每一个字用强音来演奏完成，目的是给作品的内容与表现形式制造一个欢快、热情、奔放的艺术环境与氛围。

此外，我国作曲家张旭东在其所创的钢琴曲前奏曲与赋格中也采用和借鉴了西皮唱腔的创作手法与风格，《京戏印象——西皮慢板》就是这一创作的具体体现。此乐曲的前奏部分是由自由拍子开始的，曲子在进行时呈现出双手隔开两个八度的西皮式腔调色彩。同时，在赋格曲进行与表现的过程中有时还会用到行板牵出的西皮唱腔，并以此作为乐曲的主题材料。下面这首乐曲就是出自于王瑶卿旦角的腔调，乐曲采用西皮腔调的慢板手法，整体旋律色彩精巧别致，恬静优美。见谱例 3-6



张旭冬《京戏印象——西皮慢板》，载于《音乐创作》1995年第2期

上述所列举的一些乐曲作品都是从不同的京剧艺术风格来对乐曲进行剖析与阐释，即有的是运用了西皮唱腔的手法来对乐曲进行创作，有的则是选用二黄的腔调来对曲目进行编织。那么，就我们目前所现存的曲目作品中是否有在同一首乐曲中同时将这两种不同风格的京剧艺术腔调进行演绎呢？回答是肯定的。我国作曲家张朝钢所做的《皮黄》就是这一类型音乐创作的代表。他将京剧艺术中的西皮与二黄这两种演唱行腔有机的统一结合起来，同时，在这首乐曲中他还选用了板腔的变奏式的手法，这样就既丰富了乐曲的旋律色彩与音响效果，还传递了作者本人对少年时代的一种美好追溯与回忆。整个乐曲大致由十段音乐材料组成，例如，导板、原板、流水等，乐曲的引子是由导板来进行的，并通常以散拍子（散板）开始。然后再以舒缓、宁静的行板演奏出乐曲的主题元素材料。

见谱例 3-7



陈丹布编《帕拉天奴杯 2007 作曲大赛获奖钢琴作品》，中央音乐学院出版社，2008

随后进入整个乐曲的第一部分，是以三次板式的变奏来进行，而且在进行的过程中都运用了西皮腔调的板式。同时，二六在这里属于民族调式中的 F 商调式，而且运用了属持续音来仿效板鼓的旋律色彩与音色效果，从而给人留下以童真、浪漫地感觉。

而后，随着乐曲的发展进行，曲子在调式上又发生了新的变化，“流水”变成了 A 商调式，音乐色彩畅快淋漓、舒畅饱满。和相对前面的“二六”而言，“快三眼”变为了降 B 徵调，旋律色彩浓郁、内容生动丰富，将乐曲第一部的音乐彩色推向了一个顶点。接下来，“慢板”开始运用二黄腔调，在钢琴高声部属保持音的烘托配合下，优美舒缓、宁静怡人的二黄腔调色彩缓缓驶来。后来的二黄腔调以变奏的效果进行，而且是以快板展开，随后又用锣鼓的音色效果来再次为曲子达到一个全新的顶点。此外，该音乐作品的作者并没有在乐曲的风格表现与艺术创作手法上一味的采用原封不动的“西皮”与“二黄”这两种京剧艺术腔调，而是在其基础上对其重要的中心部分加以借鉴、升华和凝练。

### （三）京剧艺术中其它板式行腔

如前所述，京剧艺术的演唱行腔可谓形式多样，品类繁多。除了最为著名的西皮和二黄这两大板式腔调外，还有四平调、杂腔、小调、南梆子等。它们作为京剧艺术的表现形式之一，虽然不以重要的腔调形式而出现，但它们在整個京剧唱腔中也具有着举足轻重的作用和影响。例如，《创意曲》就是其中的一个体现。这首乐曲是由我国作曲家孙云鹰所作，他在这首乐曲的表现手法上就采用了京剧艺术中吹腔的音调来表达与呈现乐曲的主题思想，整个乐曲在创作上采用了大规模地模仿、自由倒影等表现方式和手段。给人以充分地想象空间，犹如一种身临其境的感觉。

### （四）泛京腔

除了上述的一些板式行腔外，我国作曲家还根据自身生活中的实践与我国所特有的一些民族特色风格，在其运用京剧风格来创作钢琴作品的过程中采用了一种被人们称之为泛京腔的京剧表现手法。这种京剧唱腔的一种特点就是它能够对京剧的艺术风格与形式特点进行宏观上的精准抽概括与抽象把握。破除了过去传统的有调性与没有调性的束缚，同时它还常常采用京剧艺术自身的一些风格特点、表现方式及曲式创作方式来表达对非限定京剧要素的一种吸纳。例如，我国作曲家江文也于上世纪三十年创作的钢琴小品集《北京万华集》第六首《柳絮》中，就是根据他刚回到北京对京城京腔京韵的民俗风情的感受的创作的，旋律织体语言是在左手低音声部的配合下，以 2、3、5 这几个音作为骨干音，并伴有京剧艺术的唱腔特点。乐曲的旋律色彩是在散板的进行下，没有规律性地不断演绎着，好似宁静优美、流畅自如的河流。乐曲在表现进行中出现了一个自由式得变奏体，这是由该乐曲的两个段落汇聚成而成的。同时，此曲的再现部分是由该曲的中心旋律材料与元素组合而成的，它与乐曲的起始部分首尾相应，以此达到整个乐曲的一致性和完整性。见谱例 3-8



《江文也钢琴作品集》，世界文物出版社，2006

此外，能够代表泛京腔这种京剧表现手法的作品还有江文也钢琴小品集中的两首作品，它们分别是《断章小品 16 首》中的《午夜的琵琶》（15 首）和《北京正阳门》（16 首），在这两首乐曲中类似泛京腔式的音乐语言也都有着富有特色的运用与表现。与之表现手法相类似的还有作曲家陈怡所完成创作的钢琴曲《多耶》，在这首乐曲中他运用了拼贴的表现方式，将京剧的旋律材料视为对比性的音乐元素放入这首表达侗族多耶的音乐结构当中，把这两个表现方式与风格手法全然不同的旋律要素十分精巧的融合为一体。它的完成是在采用传统京剧艺术演唱行腔的音调片断基础上而产生演绎出来的。这是一种全新的旋律材料，其音乐中心内容与先前的带有民歌韵味的主题元素在风格与表现手法上产生的强烈的反差，它们之间相互联系、相互影响、相互促进，一直到整个乐曲结束为止。<sup>③</sup>同时，在这部作品中，多耶的中心材料和京剧的中心材料所形成的对比融合恰恰如陈怡在《多耶》谱子上表述的那样：纯朴善良的广西侗族人们高兴、快乐的跳着多耶，并以此种方式来热烈地欢迎来自北京的朋友们，而这欢乐的氛围与跳动的心绪不得不让人流连忘返。见谱例 3-9



《中国钢琴作品选》，中央音乐学院出版社，1994

③ 《多耶》与陈怡 王安国 - 《人民音乐》 - 1986-07-30

## 二、京剧艺术伴奏的形式与类别

与其它的歌唱艺术一样，京剧艺术的演唱不是单纯地凭借人声来完成的，而是要借助于外在的一些伴奏形式来共同演绎完成京剧艺术作品的。就京剧艺术的伴奏而言，大致可以分为两种形式。一种是为演唱行腔服务的唱腔伴奏，另一种叫做过场音乐。主要分为曲牌、曲调、过门、打击乐等。它们在整个京剧艺术的伴奏中具有着重要的地位和影响。同时，作为京剧艺术的伴奏形式而言，它为许多作曲家在创作京剧式钢琴作品风格的创作中提供了重要的艺术线索与参考价

值。

### （一）曲牌

在京剧表演艺术中曲牌亦为曲调的名称。它一般是由昆曲发展演化而来，主要是笛子、唢呐演变而来的胡琴曲牌。在京剧艺术作品的发展进程中，胡琴曲牌的相对于其它形式的乐器曲牌而言，它应用范围更加宽泛，表现形式也更加丰富多样。它常用于一些更衣、宴请、礼仪、贺拜、祭祀等多个场景。有时为了作品的艺术要求与预期效果，它还常常与哑剧相互配合，做一些表演性的动作，从而进一步增强乐曲的表现性与感染性。

《京剧曲牌钢琴练习曲四首》就是其中的一部代表性作品，在这首由倪洪进创作的钢琴音乐中，他将京剧中的曲牌表现手法，巧妙精准、赋予创造性地应用到这首钢琴曲的演绎创作当中，是京剧曲牌艺术和钢琴技巧相融合的一部经典之作。这部作品在其创作的过程中拥有相对较强的针对性，这四首乐曲都是运用了四个曲牌而表现完成的。比如，第一首与第二首乐曲都运用了相同的曲牌形式——京剧曲牌，只是曲牌的名称有所差异，即分别是由是《小开门》与《柳青娘》来演绎完成的；第三首与第四首乐曲也均选用了同类型的曲牌形式，与前两首不同的是，这两首乐曲的曲牌均是昆曲曲牌，其名称也是不同的，一首名为《石榴花》，而另一首则为《柳摇金》。从乐曲的创作与表现手法上我们不难看出，乐曲就演奏技巧上而言具有一定地难度，而恰恰是这种演奏技法才赋予了音乐作品本身更加广泛的演奏空间范围与更加灵活的表现手法。

除此之外，由作曲家朱世瑞创作的钢琴曲《夜深沉——创意曲》也是由曲牌形式发展演化而来的。在作品中，作曲家采用了卡农的模仿形式。同时，乐曲在演奏的过程中，根据音乐作品的实际需要，乐曲的节奏也在跟随着音乐的起伏做出了相应的调整，即由每分钟 40 拍逐步渐快到乐曲终结的每分钟 72 拍。虽然在演奏中只有比较短小的 47 小节，但拍子的进行却历经了 12 次的改变。拍子的在转换的衔接比较通畅自如、没有任何变化的痕迹，乐曲中速度的变化更是将作品的意境与表现手法推向了整个乐曲的最高点。

见谱例 3-10

♩ = 40 (逐步渐快到末尾 ♩ = 72)

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, treble and bass clef. The tempo is marked as ♩ = 40, with a note that it gradually increases to ♩ = 72 at the end. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'p'. There are also some fingerings indicated by numbers 1-5.

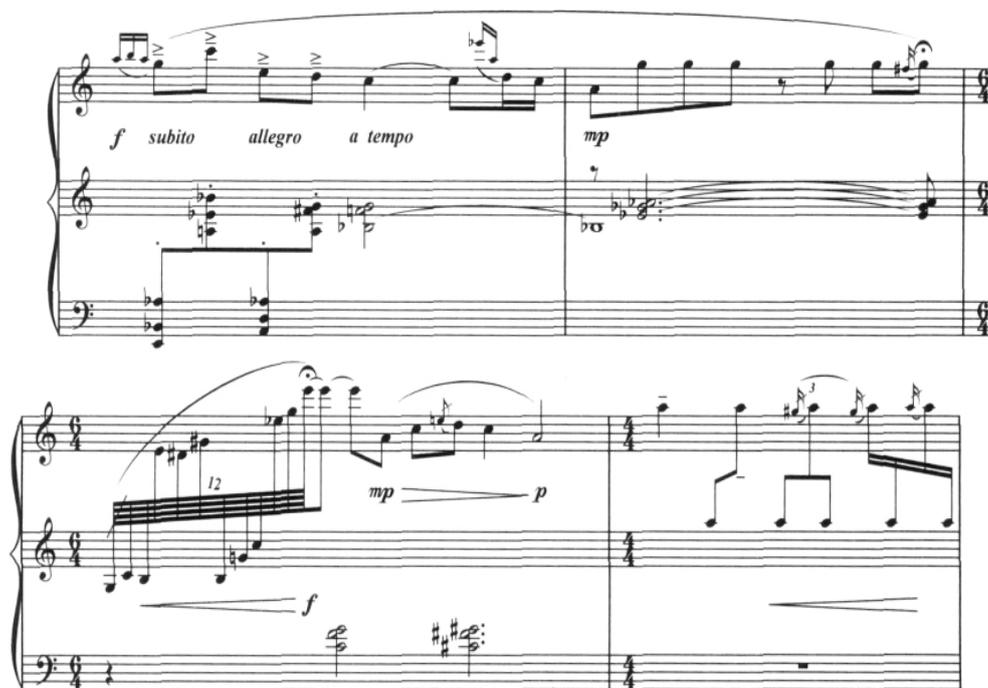


魏廷格、李明俊、许民编《中国钢琴名曲曲库（四）》，时代文艺出版社，1995

## （二）过门

京剧表演艺术中的过门也称为垫头，它是指表演者在进行歌唱之前的器乐演奏部分乐曲的引子、前奏、间奏、尾声等均属于过门的艺术形式。过门在表达情感、烘托主题、润色唱腔、丰富织体等方面具有着重要的作用与意义。比如，《生旦净末丑》就是其中的代表之一，它是由王阿毛所作。在这部作品中汲取了许多京剧艺术中过门的一些旋律色彩与表现手法，并对其进行了仔细研究与推敲。乐曲以京剧艺术中的“生”、“旦”、“净”、“末”、“丑”这五种不同的风格形式与表现手法而结合成五个乐章。换句话说，这五个乐章是这几个不同音乐形象的一个充分诠释与体现。乐曲的第一乐章的主题内容主要是对“琴师”和“鼓师”这两位音乐人物形象进行描绘与把握。作品的进行的过程中，先是在高音声部加以处理，即在演奏高音声部时把演奏的重心放在个别音的重复上，以此用来效仿琴师在演奏京胡时的那种节奏由慢速舒缓到快速进行的那种旋律色彩。

见谱例 3-11



陈丹布编《帕拉天奴杯 2007 作曲大赛获奖钢琴作品》，中央音乐学院出版社，2008

在“生”的这一章中，开始的主题材料采用效仿京剧艺术的过门手法，从音响效果而言我们可以归结为以下两个方面：一方面是民族五声调式（宫、商、角、徵、羽）在乐曲中的运用，另一方面则是效仿京剧艺术中锣鼓的打击色彩；“旦”乐章是塑造一种快拉慢唱式的旋律色彩；“净”乐章主要是借助敦厚的和弦效果和钢琴低音声部的强奏来呈现花脸这一音乐形象；“末”乐章追求一种舒缓宁静、自然流畅的艺术效果，以此来更加生动形象地塑造中年以上人物的那种成熟、稳健、深邃的性格；在“丑”乐章的音乐进行中，作曲家运用了急板的演奏技巧，把乐章开始时大量半音的击打作为乐曲进行和发展中心素材，它表现了一种睿智活泼、聪慧伶俐的音乐感觉与艺术效果。

### （三）行弦

行弦是京剧艺术中常常用到的一种比较固定的曲调，它较多的在演唱行腔中的小节、乐句、段落中出现。同时，为了保证良好的声音效果，使旋律色彩在演奏中不致中断，表演者必须在演唱过程中对作品的内涵与旋律色彩深入细致地理解和把握。此外，行弦在多数情况下作为不是十分复杂的旋律与曲牌不断地重复而存在。虽然要表现的乐句非常短小，然而它所应用的空间却是灵活多样的，它可按照现场演出的效果与实际需要不断地加以重复，没有次数的限制要求，或多或少，自由灵活。这首《戏曲组曲》中的第一首《京剧小段》便是行弦的代表作品之一，它是由作曲家朱晓宇所创作完成的。整个乐曲的曲式结构短小精悍、节奏紧密，无论是主题、对题还是答题都呈现出十分良好的音色效果与艺术内涵。见谱例 3-12



魏廷格、李明俊、许民编《中国钢琴名曲曲库（四）》，时代文艺出版社，1995

此外还有很多类似于京剧行弦的作品，在这里就不一一列举了，这些钢琴作品的创作也为我国京剧发展奠定了基础。

在我国京剧艺术和西洋钢琴艺术的相互交融中，京剧腔调被注入了一种全新艺术风格与表现手法，同时钢琴艺术中也融入了一些京剧艺术的某些特定的旋法与行腔韵味，从而使得我国广大听众感到非常亲切与震撼。京剧作为我国的艺术国粹，是我国不可估价和不可替代的文化瑰宝。而目前要使我国的京剧艺术完全的融入到钢琴音乐的创作中还是显得不是十分成熟。总之，钢琴艺术与京剧艺术这两大音乐门类在音乐表现手法与艺术风格上的交融是我们中华民族特有的艺术色彩，在它们融合的过程中体现了中西合璧的艺术效果，这不仅是我们中华民族的骄傲，同时也是世界的骄傲，这必将为我们今后无论是在钢琴领域还是在京剧领域开辟一条全新的艺术发展之路。

## 结 论

作者通过对京剧改编的钢琴作品加以分析研究希望对今后演奏者在演奏这些作品中得到帮助，作曲家在对中国戏曲改编的钢琴作品还是寥寥无几，希望通过论文把京剧这一我国国粹的精髓以及它的深远意义加以分析，让人们对他进行重视和了解。把京剧的音调旋律与钢琴音乐相融合，使我国民族音乐得到更好的传承与发展。也为作曲家在今后的创作中提供一些素材。我国是一个有着悠久历史的文明古国，一些作曲家盲目跟从西方现代作曲家的创作风格，崇洋媚外，而没有把我国民族的音乐特色吸取到自己的创作元素中，希望随着本文的问世，能有更多的作曲家在钢琴作品创作中融入更多的民族音乐元素。同时鉴于对于钢琴演奏艺术存在着仁者见仁、智者见智的情况，作者本着尊重自己、尊重他人的原则客观的对这些曲目加以总结性的评价，这些评价仅为个人意见，欢迎各界同仁予以批评指正。

## 参考文献

- [1] 王阿毛.“生旦净末丑”附录: 创作札记 [A]. 陈丹布.“帕拉天奴”杯2007 作曲大赛获奖钢琴作品 [Z]. 北京: 中央音乐学院出版社, 2008.
- [2] 安鲁新. 琴键上的戏曲之灵——评钢琴曲皮黄的创作特色 [J]. 人民音乐, 2008 (1) :50-51
- [3] 刘吉典. 京剧音乐概论 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1981.
- [4] 谢福源、王桂生. 京韵——评2007“帕拉天奴杯” ( 钢琴作品) 大赛二等奖作品 [J]. 人民音乐, 2008 (1) : 52 — 53.
- [5] 王安国. 多耶与陈怡 [J]. 人民音乐, 1986 (7) : 22 — 23.
- [6] 倪洪进. 我写钢琴练习曲四首的背景和在练习中要注意的问题 [J]. 钢琴艺术, 1996 (4) : 32 — 33.
- [7] 缪天瑞. 音乐百科全书 [Z]. 北京: 人民音乐出版社, 1998.
- [8] 赵冬梅. 陈其刚最新钢琴作品京剧瞬间的艺术创造 [J]. 中国音乐, 2003(4):26 — 28.
- [9] 卞 萌. 驰骋长空的凝思浩想——蒋祖馨的第一钢琴奏鸣曲赏析 [J]. 中央音乐学院学报, 1999 (1) : 33 — 39.
- [10] 魏廷格. 从中国钢琴曲看传统音乐与当代音乐创作的关系中国音乐学1987 (3).
- [11] 赵晓生. 钢琴演奏之道, 1991(12).
- [12] 黄虎威. 重视器乐曲的旋律-----器乐创作小议, 1979(5).
- [13] 岳 巍. 简论中国民歌改变钢琴小曲的历史意义首都师范大学学报2002(增).
- [14] 王培及. 传统音阶在中国钢琴作品中的应用中国音乐学, 2003(2).
- [15] 陈南宏. 论中国钢琴曲的创作发展沿革江西教育学院学报, 2000(10).
- [16] 王文俐. 中国钢琴曲的民族化技法简析中国音乐, 2001(3).
- [17] 王震亚. 80年代器乐曲创作掠影, 1990(1).
- [18] 崔世光. 漫谈钢琴音乐中的民族色彩与时代精神, [http://book.chaoxing.com/ebook/detail\\_10964398.html](http://book.chaoxing.com/ebook/detail_10964398.html)
- [19] 杜亚雄. 中国民族民间音乐的音乐体系浅析中国音乐, 1984(6).
- [20] 杜亚雄. 世界音乐地图 安徽文艺出版社, 2009(5).
- [21] 周 薇. 西方钢琴艺术史 上海音乐出版社, 2006(7).

- [22] 魏廷格.我国钢琴音乐创作的发展音乐研究,1983(2).
- [23] 叶 栋.民族的器乐体裁与形式 上海音乐出版社,1983.
- [24] 李西安.军驰中国民族曲式 上海音乐出版社,1985.
- [25] 吴 岩.中国民族民间音乐的钢琴创作与作品研究黑龙江人民出版社, 2007 (4).
- [26] 张得林.京剧艺术教程华东师范大学出版社,2008(10).

国外参考文献:

- [1] 黄翔鹏. 传统是一条河流音乐论集 [M] . 人民音乐出版社, 1990.
- [2] [日]船山隆. 武満徹響きの海へ [M] . 音楽之友社, 1998.
- [3] [日]日本音乐艺术杂志别册. 日本の作曲20 世紀 [J] . 音楽之友社, 1999.
- [4] [日]ピーター・バート. 小野光子(译) . 武満徹の音楽 [M] . 音楽之友社, 2006.
- [5] [美]瓦尔特·皮斯顿. 和声学 [M] .人民音乐出版社, 1979.
- [6] 樊祖荫. 中国五声性调式和声的理论与方法 [M] . 上海音乐出版社, 2003.
- [7] 桑桐.桑桐和声论文集 [C] .上海音乐出版社, 2002.
- [8] [美]文森特·佩尔西凯蒂. 黄大同、杜亚雄(译) . 二十世纪和声学 [M] . 上海: 上海音乐出版社, 2009.
- [9] 王萃.武满彻晚期钢琴小品的和声技法 [J] . 中国音乐. 2007 (3) :126 — 143.
- [10] [德]瓦尔特·基泽勒. 杨立青(译) . 二十世纪和声技法 [M] . 上海音乐学院出版社, 2006.
- [11] 南希·巴屈斯.近现代钢琴名作演奏指导上海音乐出版社, 2008(5)
- [12] 科尔·比 .钢琴音乐简史 人民音乐出版社,1995.

## 攻读学位期间完成的学术论文

- 1 王业雯.浅谈钢琴踏板的运用特点.北方音乐, 2011 (212)
- 2 王业雯.简析钢琴作品‘喜丰年’.北方音乐, 2011 (218)

## 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《中国京剧改编的钢琴作品研究》，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：\_\_\_\_年\_\_月\_\_日

## 哈尔滨师范大学硕士学位论文使用授权书

《中国京剧改编的钢琴作品研究》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：\_\_\_\_\_

日 期：\_\_\_\_年\_\_月\_\_日

导师签名：\_\_\_\_\_

日 期：\_\_\_\_年\_\_月\_\_日

作者永久联系地址（邮编）：\_\_\_\_\_

作者固定联系电话：\_\_\_\_\_

## 致 谢

首先，我非常感谢我的导师吴岩教授。她在这三年的学习生活中给予了我很大的帮助，尤其是在我的论文选题及写作过程中，她细心的加以指导、点评。当我在写作中陷入困境时帮助我分析和解决问题，使我的论文逐步完善。在这里我衷心的向您说一声，谢谢。没有您这三年的教诲及帮助，也没有我今天的成长，感谢您对我的培养及爱护。

其次，在我论文的写作过程中，还得到了学校领导、专业教师、图书馆、资料室等同志给予的鼎力支持与协助。正是因为有了这些默默无闻、辛勤的园丁，才有了我今天的点滴成就。你们将是我今后工作学习中的恩师榜样。我会将敦品励学、弘毅致远的校训和扎实严谨、精益求精的校风发扬光大。

最后，还要感谢黑龙江省京剧院、黑龙江省图书馆、黑龙江省档案馆、黑龙江省文联、黑龙江省戏曲家协会等单位的工作人员以及社会各界在我论文撰写过程当中提供的支持和帮助。在此由衷的表示感谢。