

Y 1100048

分类号 _____

密 级 _____ 公开

U D C _____

单位代码 10094

河北师范大学

硕士学位论文

传统与现代的完美结合

——三首由中国古曲改编的钢琴音乐作品的分析与研究

张卫华

指导教师姓名：谢红 教授

专业名称：音乐学

研究方向：钢琴教育艺术研究

申请学位级别：硕士

二〇〇七年四月

摘 要

钢琴这一西方乐器传入我国百余年，我国的钢琴音乐创作始于 20 世纪初，从无到有经历了漫长、曲折的过程。在这期间，中国的作曲家们将中国民族、民间的音乐曲调与西方传统的作曲技法结合起来，把中国传统音乐的音调移植到钢琴上，经过不懈的努力，创作出一首首具有浓郁民族风格的钢琴音乐作品。

由古曲改编的钢琴音乐作品是整个中国钢琴艺术中的一个重要组成部分，它的出现有着深刻的历史背景。这些改编曲以其浓郁的民族韵味、鲜明的时代特征、深刻的美学内涵越来越受到世人的关注。

本文选用了三首有代表性的由古曲改编的钢琴音乐作品为研究对象，它们是《夕阳箫鼓》、《梅花三弄》、《阳关三叠》，从四方面进行论述：

第一章概述我国的钢琴音乐发展。

第二章介绍中国钢琴改编曲产生、发展的过程以及分类。一、钢琴改编曲产生的人文背景、原因及发展。二、钢琴改编曲的分类。

第三章是对三首改编曲的原型、创作背景及音乐分析的论述。一、三首改编曲的原型、历史上的流变状态及改编曲的创作背景。二、三首钢琴改编曲的音乐分析：（一）乐曲结构；（二）和声；（三）复调。

第四章论述三首改编曲的演奏技术分析。一、三首改编曲的演奏分析。二、综述三首改编曲演奏技法的特点：（一）音色；（二）装饰音；（三）琶音；（四）线性旋律。

关键词：钢琴；改编；古曲；演奏；文革时期

ABSTRACT

Piano, the western instrument, came to China more than a hundred years ago. The composition of piano music began in the early part of the 20th century. It has experienced a long and complicated process, during which Chinese composers tried hard to integrate our national and folk tones with the western traditional composing techniques. Through persevering efforts, they implanted the Chinese traditional musical tones into piano composition and they have composed many piano compositions with a strong style of nationality.

Chinese piano arrangement transcription from ancient music is an important part of the art of Chinese piano composition. Its appearance has deep historical background. With its great charm of nationality, distinct characters of times and profound content of aesthetic, it is more and more concerned around the world.

This thesis selects three classical piano arrangement transcriptions from ancient music as the research target. They are "Flute And Drum at Dusk", "Tri-Intonation on the Plum Blossom" and "Tri-Aria on the Broad Road". The thesis discusses them in four respects:

Chapter One The Development of Chinese Piano Music.

Chapter Two An Introduction of the Appearance And Development of Chinese Piano Arrangement Transcription. Part I The Cultural Background, Causes And the Development of the Piano Arrangement Transcription. Part II The Classification of Chinese Piano Arrangement Transcription.

Chapter Three A Discussion on the Prototype, the background and the Music Analysis of Three Transcriptions. Part I The Prototype, the Changing Situation in the History and the Background of the Three Transcriptions. Part II The Music Analysis of The Three Transcriptions: 1. Form Structure; 2. Harmony; 3. Polyphony.

Chapter Four A Discussion of the Analysis on Performing Techniques of the Three Transcriptions: Part I The Performing Analysis on the Three Transcriptions. Part II A Summary of the Characters of the Performing Techniques: 1. Timber; 2. Ornamentation; 3. Arpeggio; 4. Line Melody.

Key words: piano; Chinese piano arrangement transcription; classics; performance; the period of the Cultural Revolution

综 述

钢琴这一西方乐器，于 19 世纪上半叶传入我国，直到 20 世纪初（1915 年由赵元任创作的《和平进行曲》发表于《科学杂志》1 卷 1 期），中国人才有了自己创作的钢琴音乐作品。中国钢琴音乐从无到有经历了曲折、漫长的发展过程。在这个过程中，我国作曲家引用了民间的音乐素材和传统音乐的曲调，融汇了西方的创作技法，在西方的乐器钢琴上创作了具有民族风格的音乐作品。这些作品在中国钢琴曲库中占有非常重要的地位。

我国作为四大文明古国之一，有着悠久的历史文化和丰富的民族、民间音乐素材，这为作曲家们的创作提供了充足的养料。儒家学派的代表人物孔子认为：音乐不仅是人类社会的需要，而且是人类社会发展中必然存在的部分。中国人讲究的是“天人合一”的“一元论”文化，体现尊重自然、与自然合而为一的“道”的精神文化特征，这与西方的文化观念是截然不同的。随着时代的变迁和经济文化的发展，中西文化也在随之不断的相互交流、相互影响、相互融合。我国的钢琴音乐在创作中，借鉴欧洲的钢琴艺术，以儒、道两家的哲学、美学观点为基本审美准则，把现代作曲技巧和中国传统音乐有机的结合，风格多元化、内容多样化。

纵观我国的钢琴音乐作品，我们发现中国钢琴音乐作品主要分为改编曲和独创曲两大类。中国钢琴改编曲是整个中国钢琴音乐作品中的一个重要组成部分，它的出现有着深刻的历史背景和社会因素。在“文革”期间，钢琴音乐创作被封杀，钢琴艺术濒临毁灭。然而，钢琴改编曲这一形式的出现为中国的钢琴艺术继续发展找到了一线生存的希望。其中，由我国传统古曲改编的钢琴音乐作品是其中作品的一部分，改编曲依据原曲曲调创作，旋律清晰流畅，和声丰富，民族色彩鲜明，音乐表现注重音乐的意境和内涵。

本文选用的这三首作品是众多中国钢琴音乐作品中的经典之作，不论从标题还是旋律，都是被广大人民所喜爱、熟悉的。在改编过程中，作曲家使用原曲为创作素材，在和声的民族化、织体的钢琴化、模仿中国传统器乐的演奏技法和音色等方面进行大胆的探索，并取得了一定的成绩。所以，本人认为对古曲改编曲的研究是一项很有意义的事情。这对于发扬、传播我国悠久的音乐文化，使更多人喜爱中国音乐作品、关注中国钢琴音乐作品，推进我国的钢琴音乐教育的发展有着深远的影响。

第一章 概述我国的钢琴音乐发展

被人们称为“乐器之王”的钢琴（pianoforte），是一件西方乐器。1709年意大利人巴尔托洛梅奥·克里斯托福里（1655——1731）制成了世界上第一架钢琴。^[1]在这之前，这个“能轻能重的键盘乐器”经过了击弦古钢琴、羽管键琴等现代钢琴的前身演变而来。类似这样的乐器最早在我国的出现，唯一有文字记载为证的是1601年由意大利传教士利玛窦（1552——1610）在北京献给中国皇帝明神宗的一架古钢琴。^[2]

至19世纪上半叶，西方钢琴音乐的发展已经由巴洛克时期、古典乐派时期进入到浪漫主义时期的同时，1840年鸦片战争在中国的爆发，西方帝国主义列强强行打开了中国的大门，大批商人、传教士纷纷进入我国各大城市。他们向中国销售本国的商品，谋取高额利润；向中国传播他们的思想文化、宗教信仰等等。现代意义上的钢琴就是随着这些外国商人、传教士传入我国的。所以说，它的出现是东西方经济文化发展与交流的结果。这些传教士在我国开设教堂和兴办学堂，在教堂里用钢琴来伴唱“圣诗”，在学校里开设钢琴课。让不少中国人有机会接触钢琴，慢慢的认识、了解、接受并掌握钢琴知识。

钢琴传入我国百余年来，直到20世纪初（1915年赵元任创作的《和平进行曲》发表于《科学杂志》1卷1期）中国人才有了自己创作的钢琴作品。我国的钢琴音乐作品的创作从无到有，经历了五个不同的历史阶段，分别如下：

一、1919—1937年

1919年“五四”新文化运动，直接影响和推动了中国文化界探求新思想、新知识的热潮，同时也促成了中国钢琴文化艺术的早期形成和发展。

在中国还没有优秀的钢琴演奏家出现之前，一些音乐作曲家就已经开始写作自己的钢琴音乐作品了。目前留有资料的中国第一首自己创作出版的钢琴曲，是最早见于1915年《科学杂志》第一期上赵元任（1892——1982）所创作的《和平进行曲》。^[3]此曲的出现，标志着中国钢琴音乐作品创作的开始。接下来，赵元任又创作了钢琴作品《偶成》（1917）、《小朋友进行曲》（1919）。除了以上几首钢琴作品，这个时期的钢琴音乐作品还有李荣寿的《锯大缸》（1921）、沈仰田的《订缸》（1921）等等。

这个时期是蔡元培先生的“思想自由原则，取兼容并包主义”为主导作用的思想观念。产生于这个时期的钢琴音乐作品都是一些小品，构思简单，曲式

短小,专业技巧相当于儿童初级教材的程度,并且都是能在钢琴和风琴上弹奏的。在创作手法上,模仿欧洲的作曲技法,作品明显带有西方钢琴音乐作品创作的痕迹。但是,在一定程度上使西方的钢琴艺术同中国特有的音乐思维结合起来,这对于从来没有创作过钢琴音乐作品的中国钢琴界来说,迈出了中西方钢琴音乐作品创作技法融合的第一步。作曲家们借此寻求新的具有东方色彩和民族特征的和声,这给后来的中国钢琴音乐作品的创作提供了宝贵的经验。

在20世纪30年代,中国钢琴界发生了一件重大事件,那就是1934年由俄罗斯著名作曲家亚历山大·车列浦宁(中国名:齐尔品)个人出资倡办的中国音乐史上首次“征求中国风格钢琴曲”的创作评奖活动。^[4]以这次比赛活动为契机,大批有一定水准的中国风格钢琴作品涌现。此次比赛共收到11人的20件作品,结果是:头奖:《牧童短笛》(贺绿汀曲);二奖:《牧童之乐》(老志诚曲)、《摇篮曲》(江定仙曲)、《序曲》(陈鹤田曲)、《c小调变奏曲》(贺绿汀曲);名誉二奖:《摇篮曲》(贺绿汀曲)。从这脱颖而出的六首钢琴独奏音乐作品中可以看到中国钢琴音乐作品创作的典型风格特征:旋律线条清晰透明,曲式结构简洁,从来没有大段沉重的和弦连接。其中,《牧童短笛》在比赛结束后,被齐尔品带到日本出版,并在世界各地演奏。它的问世,在中国的钢琴创作发展中具有重大意义,是中国钢琴音乐作品创作过程中由早期的探索阶段进入真正艺术的创作阶段的一个里程碑,也使之成为享誉世界乐坛的第一首钢琴音乐作品,标志着中国钢琴音乐作品的创作进入了一个新的历史时期。

这个时期的音乐作品还有:萧友梅(1884—1940)《哀悼引》、《新霓裳羽衣舞》;刘雪庵(1905—1985)《中国组曲》;江文也(1910—1983)《五首素描》(作品4)、《三首舞曲》(作品7)、套曲《断章小品16首》(作品8)等等。

二、1937—1949年

1937年“七七”卢沟桥事变,日本帝国主义发动了全面的侵华战争。在日寇的铁蹄践踏下,中国人民过着水深火热的亡国生活。国难当头,爱国的音乐工作者纷纷积极的投入抗战中,开展了轰轰烈烈的抗日文艺宣传活动。

这个时期的中国新音乐文化的发展,主要是群众性的声乐作品的创作。而对于器乐,特别是钢琴艺术的发展而言,由于受社会环境的制约,在创作方面基本处于停滞状态。1945年8月15日本投降,历经八年的抗日战争结束了。随后就是三年的解放战争时期。自日本帝国主义投降后到1949年国民党的失败,对中

国的钢琴艺术来说，是新的发展即将到来前的过渡性的时期。这个时期，在解放区和国统区也是以群众性的歌咏活动为主，钢琴音乐作品的创作数量不多，但是水平相当高。有陆华柏《浔阳古调》（1946）、《农作舞变奏曲》（1948）；瞿维 1946 年创作了一首富于乡土生活气息的钢琴独奏作品《花鼓》；桑桐 1947 年创作了中国国内音乐创作史上最早的先锋派作品——无调性现代钢琴作品《在那遥远的地方》；丁善德《春之旅组曲》（1945）、《E 大调奏鸣曲》（1946）；江文也北京素描《北京万华集》Op.22（1938）等等。作曲家进行了多种题材风格的创作实践，将中国钢琴音乐作品的民族化创作向更深、更广的领域推进。

三、1949—1966 年

1949 年 10 月 1 日，毛主席在天安门城楼上宣布“中华人民共和国成立了”。全国上下举国欢庆，各项事业重获新生，中国共产党本着一切从人民的利益出发，坚持为人民服务的原则，在文化艺术方面实行“百家争鸣、百花齐放”的文艺方针，极大地激发了作曲家们的创作热情。

这一时期的国内钢琴音乐作曲家空前繁荣，无论从质量或是数量上来说都是前所未有的。据不完全统计，当时正式出版发行的钢琴音乐作品约有 235 首以上，其中有：《新疆舞曲第一号》、《新疆舞曲第二号》（丁善德）；《内蒙民歌主题小曲》（桑桐）；《卖杂货》、《早天雷》、《思春》（陈培勋）；《洪湖赤卫队幻想曲》（瞿维）；《序曲第二号——流水》（朱践耳）；《庙会组曲》（蒋祖馨）；《鱼美人选曲 6 首》（吴祖强、杜鸣心）；《解放区的天》、《翻身日子》（储望华）；《谷粒飞舞》（孙以强）等等。

这些钢琴音乐作品的创作可以说是题材广泛、风格多样、内容丰富、感情纯朴，充满了明朗的、乐观向上的时代精神。创作技法上，结构严谨，在民族音调的使用以及对和声的民族化方面上都有了较新的探索并取得了一定的成绩。

四、1966—1976 年

正当中国的钢琴音乐创作正在奋进之时，1966 年开始了一场历时 10 年的“文化大革命”运动。由于特殊的历史时期，中国的钢琴音乐创作也基本停止了。而在“文革”后期出现的钢琴改编曲为我国的钢琴音乐创作发展在夹缝中找到一条生存的道路。其中，有不少引用民间歌曲、古典传统乐曲等改编的一些高质量、优秀的钢琴作品出现。有：《浏阳河》、《梅花三弄》、《百鸟朝凤》（王建中）；《夕阳箫鼓》（黎英海）；《南海小哨兵》（储望华）等等。

五、1978 年至今

1978 年 12 月，中国共产党的十一届三中全会确立了“改革开放”的政策。中国在实行改革开放政策以来，加强了与世界各国间的经济、文化的交流。在大好的形势下，中国的钢琴艺术也开始了新的发展历程，钢琴音乐作品的创作开始摆脱了单一的模式进入多元化的时代。在题材的开拓、技法的创新方面，思路越来越宽。作品的思想感情更为深刻，个性更为突出，创作技术更为成熟。一些作曲家在坚持中国调式特征的基础上，进行着民族和声的革新与实验；另一些作曲家大胆的借鉴西方近现代作曲技法，如：十二音技法、无调性变体手法等等进行新风格、新音响结构等方面的大胆探索。一批颇有新意的钢琴音乐作品问世，在《中国钢琴文化之形成与发展》中，作者将这一时期的钢琴音乐作品主要分为四个方面：

第一、以民族器乐曲、声乐曲的旋律为基础而改编成的钢琴曲，多追求民族化的音响效果。有：《阳关三叠》（黎英海）；《彩云追月》（王建中）；《欢乐的牧童》（黄虎威）等等。

第二、以民族音调和色彩性调式和声为基础，追求民族化音响的创新作品。有：《他山集》（汪立三）；《春舞》（孙以强）；《长短的组合》（权吉浩）等等。

第三、运用无调性或十二音体系等现代技法创作的追求民族神韵的钢琴作品。有：《多耶》（陈怡）；《天问》（汪立三）；《三首序曲与赋格》、《钢琴复调小品八首》（陈铭志）等等。

第四、属于作曲家本人独创的作曲技法系统写成的实验性钢琴作品。有：《太极》赵晓声；《风景系列》（彭志敏）；《第一奏鸣曲》、《箴言》（蒋祖馨）等等。

这些作品写作手法丰富多样，在追求浓郁的民族风格，模仿民族、民间乐器等方面作了许多尝试。它们的出现，标志着中国钢琴音乐作品的创作已经达到了新的水平。

第二章介绍中国钢琴改编曲产生、发展的过程及分类

纵观中国的钢琴音乐作品，我们发现我国钢琴音乐作品主要分为改编曲和独创曲两大类。其中，改编曲是整个中国钢琴音乐作品中的一个重要组成部分，作曲家引用中国民族、民间的传统音乐曲调，融汇了西方的作曲技法，在西方的乐器——钢琴上，创作出具有民族风格的中国钢琴音乐作品。它的出现有着深刻的

历史背景和社会因素。

一、钢琴改编曲产生的人文背景、原因及发展

在中国的历史上，1966年5月到1976年10月这十年间被称为“文化大革命”时期。新中国成立后，八年抗战和三年内战留下的烂摊子使我国国民经济千疮百孔，百废待兴。正当国民经济得到了一定的恢复和发展，一切刚刚步入正轨，人民信心十足的跟着党走，社会各个行业出现生机的时候，一场突如其来的浩劫席卷了中国大地。

1966年5月16日，中共中央发出了“5·16”通知，“无产阶级文化大革命”正式开始。“文化大革命”这一特殊的历史时期在中国人的心目中自认为是一个“倒行逆施”的年代，是新中国成立以来遭受的一场极为严重的民族大灾难。灾难涉及到社会各个领域，很多事物在这个狂乱的背景下遭受了沉重的打击，甚至是毁灭。在文化艺术领域中，许多优秀的作曲家、钢琴教师，尤其是从国外学成归来力图报效国家的专家、教授们被“造反派”称为“反动学术权威”，他们被打入“牛棚”，不同程度地受到身体和精神上的迫害。在残酷的批斗过程中，有的当了牛倌、猪倌，有的被强迫种地，有的被挂上了“英帝国主义的走狗”的牌子游街示众、恶语相加，有的遭到残酷的毒打。一些专家、教授不堪忍受人格的侮辱和毒打含冤而死。原上海音乐学院钢琴系主任李翠贞教授、教师范继森教授、上海乐团钢琴演奏员顾圣婴等的死是中国钢琴艺术界的重大损失。

在那段时间里，钢琴或被当成废品处理或被查封充公，钢琴家们不允许弹奏外国作品。只有以革命化、民族化、群众化这“三化”标准写成的钢琴作品才能得以生存。眼看正在大步前进的中国钢琴艺术的发展放慢了脚步，钢琴声几乎在中华大地上逐渐消失，乐坛一片寂静、萧条。但是，残酷的政治运动并没有阻止中国的钢琴音乐工作者创作的脚步，作曲家们在严格遵守政治纪律的同时结合现实社会的政治背景，经过苦苦思索，积极探讨，在夹缝中让中国的钢琴音乐继续生存。

20世纪60年代末，钢琴家殷承宗将京剧曲调和现代钢琴表现手法结合起来，写成了几首京剧唱腔的钢琴小曲，这种“钢琴伴唱京剧”的艺术品种被当局认可，并搬上了舞台。1968年殷承宗在一些歌唱家的支持下，创作了钢琴伴唱京剧《红灯记》。接着，1969年12月殷承宗、刘庄、储望华、盛礼洪、石叔诚、许斐星等人集体创作完成了对钢琴协奏曲《黄河》的改编。次年5月首演于北京，李德

伦指挥中央乐团，殷承宗担任独奏。钢琴协奏曲《黄河》的改编把原《黄河大合唱》的艺术内容与现代钢琴的演奏技巧和协奏曲的写作手法巧妙结合，使原来的内容得以充分的展开，完成了中国钢琴艺术创作中的一次重要实践。

这两部作品的成功改编，终于为中国的钢琴音乐在“文化大革命”时期重新打开了艺术之门，使得“钢琴改编曲”这种形式在特定的历史条件下被允许生存下来，赋予新的美学趣味，并成为那个时期中国钢琴音乐创作的唯一形式，为当时的钢琴艺术发展寻求了一条出路。有不少的钢琴家、作曲家相继投入到钢琴改编曲创作的行列中来，每一首钢琴改编曲都要经过“官方”的严格审核才可以被保留、演奏，钢琴家、作曲家们在那样苛刻的创作条件、创作环境中发挥自己的聪明才智，吸收我国民族、民间的音乐养分，成功地创作出一首首优秀的，符合当局领导意愿、政治要求的钢琴作品。其中有根据古典传统民族器乐曲改编的钢琴音乐作品：《夕阳箫鼓》（黎英海改编）、《十面埋伏》（殷承宗改编）、《梅花三弄》和《百鸟朝凤》（王建中改编）、《二泉映月》（储望华改编）、《平湖秋月》（陈培勋改编）等等；根据民歌、创作歌曲的旋律为素材改编的钢琴音乐作品：《浏阳河》和《陕北民歌钢琴独奏曲四首》（王建中改编）、《松花江上》（崔世光改编）、《红星闪闪放光彩》和《南海小哨兵》（储望华改编）等等。此外，还有杜鸣心改编的舞剧音乐《红色娘子军》钢琴组曲，赵晓生的《音乐会练习曲六首》，倪洪进改编的钢琴《京剧曲牌练习曲四首》等等。

这个时期的作曲家在有限的空间里创作出了一批有影响力的钢琴改编曲，并把钢琴改编曲这一音乐形式推向了一个新的高度。其中，一些优秀曲目流传至今，经久不衰，已经成为世界著名的中国钢琴音乐作品的代表曲目。

二、钢琴改编曲的分类

我们将钢琴改编曲主要分为两大类：

第一类，由历史悠久、影响深远、广为流传的我国传统民族古典乐曲改编而成的钢琴作品。

第二类，根据歌曲（民歌、创作歌曲等）改编而成的钢琴作品。

第三章 三首改编曲的原型、创作背景及音乐分析

《夕阳箫鼓》、《梅花三弄》、《阳关三叠》是我国钢琴创作史上几首较成功的由古曲改编的钢琴音乐作品，更是具有代表性的中国钢琴曲。

一、三首古曲的原型、历史上的流变状态及改编曲的创作背景

(一)《夕阳箫鼓》

此曲原是一首琵琶文曲，在流传过程中多次更换曲名，如：《浔阳夜月》、《浔阳琵琶》、《浔阳曲》等等。在音乐史书上对此琵琶曲的成曲年代说法不一，对其作者也是莫衷一是。《夕阳箫鼓》的曲名最早见于清·姚燮（1805—1864）的《今乐考证》。根据现存乐谱来看，琵琶曲《夕阳箫鼓》最早见于鞠士林（约1736—1820）所传写的《闲叙幽音》，这是一个琵琶谱手抄本。此外，在1819年的《南北二派秘本琵琶谱南传》、1842年江苏松江张兼山的手抄本琵琶本《檀槽集》、1875年吴婉卿的手抄本、1929年《养正轩琵琶谱》中都有所记载。1898年在陈子敬的《陈子敬琵琶谱抄本中》，将当时《夕阳箫鼓》的传谱中列出“回风”“却月”“临水”“啸嚷”“晓眺”“归舟”等七个小标题，这是现在看到的最早附加小标题的文献资料。

李 芳 园

1895年李芳园（平湖派琵琶演奏家）将琵琶曲《夕阳箫鼓》编入《南北派十三套大曲琵琶新谱》中，并将此曲改名为《浔阳琵琶》，全曲共分为十段，每段也都有一个小标题，标题的名称分别为“夕阳箫鼓”“花蕊散回风”“关山临却月”“临水斜阳”“枫荻秋声”“灭峡千寻”“箫声江树里”“临江晚眺”“渔舟唱晚”“夕阳影里一归舟”等等。

1925年上海大同乐会的柳尧章、郑觐文把此曲改编为丝竹合奏曲《春江花月夜》，整理过的《春江花月夜》另拟了十个有文学性的小标题，分别为：“江楼钟鼓”“月上东山”“风回曲水”“花影层叠”“水深云际”“渔歌唱晚”“回澜拍岸”“桡鸣远濑”“欸乃归舟”“尾声”。这是对琵琶曲的第一次改编。

新中国成立后，此曲又进行过多次的艺术加工，如：刘庄将其改编为木管五重奏、陈培勋将其改编为将其改编为交响音画等等，但其精华却是一脉相承。《夕阳箫鼓》作为我国传统古曲之中的经典作品，经常被演出或录制CD，在我国乃至全世界流传甚广。

钢琴独奏曲《夕阳箫鼓》是我国著名作曲家黎英海先生于1972年参考了多种版本的琵琶曲谱、合奏改编谱以及音响资料，取其精华，将此曲改编成为独立乐章的钢琴独奏曲。收入《钢琴曲五首》中（1981年人民音乐出版社），这是最早的改编版本了。1982年黎英海先生在《中国音乐》（中央音乐学院学报）上发表了他1975年改编的另一个版本，这是流传最为广泛的一个版本。这个版本基

本保留了原曲的段落结构，曲式结构更加集中，音乐表现更加成熟，更加突出了钢琴的特点，更便于音乐的表现。

（二）《梅花三弄》

此曲最早是一首笛曲，又名《梅花引》、《玉妃引》。相传为东晋桓伊所作。桓伊，字叔夏，小字野王。《晋书·桓宣列传》中称他“善音乐，尽一时之妙，为江左第一”。而明代《伯牙心法》、《乐山琴谱》等作者则认为是唐代琴人颜师古所作。有可能是他将笛曲改编为琴曲，“桓伊出笛吹三弄梅花之调，高妙绝伦，后人入于琴”（《重修真传》）。^[5]

《梅花三弄》的曲谱最早见于1425年明代朱权（1378—1448）编撰的《神奇秘谱》，这是我国现存最早的古琴谱集。《神奇秘谱》中所载的《梅花三弄》每一段都有一个小标题，它们是：一、溪山夜月；二、一弄叫月，声入太霞；三、二弄穿云，声入云中；四、青鸟啼魂；五、三弄横江，隔江长叹声；六、玉箫声；七、凌云嘎玉；八、铁笛声；九、风荡梅花；十、欲罢不能。^[6]之后1539年，明徽藩王朱厚熜的《凤宣玄品》，1549年明代汪芝的《西麓堂琴统》等书中都是以古琴曲的形式收入的《梅花三弄》，并且流传下来。

关于《梅花三弄》的乐曲内容，历代琴谱都有所介绍。多以梅花凌霜傲雪，高洁不屈的节操和气质为表现内容。明代《伯牙心法》中记载到“梅为花之最清，琴为声之最清，以最清之声写最清之物，宜其有凌霜音韵也。”原曲采用变化循环的手法，采用相同的主题音调，在不同的段落上、在古琴不同的徽位的上出现三次，故称“三弄”。《乐府诗集》中，第三十卷平调曲和第三十三卷清调曲中各有一解题，提到以笛作“高弄、下声弄、游弄”的演奏技法。今古琴曲中“三弄”的曲体结构可能就是这种表演形式的遗存。

1973年作曲家王建中先生根据同名传统古琴曲，将其改编为钢琴独奏作品《梅花三弄》，收在1981年人民音乐出版社的《钢琴曲五首》中。作曲家在创作构思中受到了毛泽东的诗词《卜算子·咏梅》的启发。诗词是这样的：风雨送春归，飞雪迎春到。已是悬崖百丈冰，犹有花之俏。俏也不争春，只把春来报。待到山花烂漫时，她在丛中笑。作曲家以“梅花”作为媒介，选用原曲的基本曲调，从更高的艺术创作境界出发，对原曲进行了整体的布局，又加以娴熟的作曲技法，融入现代钢琴的各种表现手法和特点来深化音乐，塑造音乐的形象，用梅花的傲雪、超俗、耐寒的高洁品格，借物咏怀，来抒发心中刚毅不拔的坚贞气质和对高

尚情操的赞美。

（三）《阳关三叠》

此曲原是唐代家喻户晓的一首歌曲，其歌词是根据唐代著名诗人王维的诗《送元二使安西》谱曲而写成的。诗是这样写的：“渭城朝雨邑轻尘，客舍青青柳色新。劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。”这首诗深情的表达了作者王维对友人即将远行的深挚关怀和无限的惜别之情。因为王维在诗中所表达的离别之情与许多人的感受产生了共鸣，所以这首诗能够广泛流传。自从这首诗开始流传之后，“渭城”“阳关”这几个字在中国民族文学中的语言词汇中也就成为了离别的同义词。后来被谱上曲后，使歌词与曲谱很好的结合，珠联璧合，相互映衬，曲调略带淡淡的愁绪，表达出离别的感受也是情真意切。于是，人们就常常用它作为自己在不同场景中的离别情绪的一个代言。因为诗中有渭城（今陕西咸阳市东北）、阳关（今甘肃敦煌西南）这两个地名，故又称“渭城曲”、“阳关曲”。^[7]

全曲共分为三大段，基本上用一个曲调作变化反复，叠唱三次，故称“三叠”。每叠又分前后两段，前段除地一叠加“清和节当春”一句作为引句外，其余全用王维的原诗。后段是新增的歌词，每叠不尽相同。从音乐的角度来说，后段有点儿类似副歌的性质。^[8]所以此曲也称作《阳关三叠》。

宋代的时候，乐谱已经失传。到了明代初年《渐音释字琴谱》（1941年龚稽古编写）中收入的《阳关三叠》的曲谱，是所见最早的版本。唐代之后，《阳关三叠》已有多种曲调，不同版本的传谱，但其歌词的源头都是使用王维的《送元二使安西》这首诗。

目前所见的《阳关三叠》是以琴歌的形式保存下来的。最早载有《阳关三叠》的琴歌是明代刊印的《浙音释字琴谱》（1491），现存的各种《阳关三叠》的版本至少也有33种，甚至更多。目前比较流行的曲谱是明代的《新刊发明琴谱》（1530），后来经过清代张鹤所编写的《琴学入门》（1867）的整理加工，流传至今。

钢琴曲《阳关三叠》是黎英海先生于1978年根据《琴学入门》中的同名琴歌改编创作而成的，收在《钢琴四首》（1981年人民音乐出版社出版）中。

二、三首钢琴改编曲的音乐分析

（一）《夕阳箫鼓》

改编后的钢琴曲共分10个部分：引子、主题、七个变奏和尾声，以五声商

调式为基础，保持了原曲的音乐形象与古朴、典雅的风格，保留了原琵琶曲的基本结构——自由变奏曲式，但在曲式结构上做了较大的压缩，使其比原曲更加精炼紧凑。在变奏中使用了不同宫音系统的调性对比。在创作手法上运用了多声部的思维方式，吸收了复调以及支声织体的写作手法，运用四、五度的空泛和声，对琵琶、箫、古筝等民族乐器演奏技法的模仿等等，使音乐的表现力更加丰富。

1、乐曲结构

乐曲结构也就是指曲式结构。在西方传统的曲式结构中，变奏曲式、奏鸣曲式、回旋曲式等等是我们经常见到的曲式结构类型。它们逻辑严密、结构均衡、理性思维占主导地位。

中国传统音乐的结构原则不同于西方，音乐大多是根据乐曲的内容发展的需要而展开；段落的布局也相对较自由，不拘于某种固有的模式。音乐理论家将中国民族音乐的曲式归纳为以下七种类型：一段体、二段体、多段体、变奏体、回旋体、联曲体、板腔体、综合体。^[9]

从唐代大曲开始，我国的传统大型乐曲，大多以一种基本曲调为基础，按照“散——慢——中——快——散”的节奏分布，以及各种不同的表现手法来进行自由变奏运动。钢琴曲《夕阳箫鼓》，就是采用了中国传统的自由变奏手法，由散板到慢板、中板，再到快板，最后又到散板的节奏规律，通过对句子的扩充、紧缩、加花等手法进行变奏。主题的旋律发展采用了承递（民间叫作“连环扣”、“鱼咬尾”，即前一句的尾音与下一句的首音是一样的）、引申和展衍的发展手法。其曲式结构如下：

变奏曲式									
引子	A	A ¹	A ²	A ³	A ⁴	A ⁵	A ⁶	A ⁷	尾声
	主题	变奏一	变奏二	变奏三	变奏四	变奏五	变奏六	变奏七	
1—8	9—21	22—33	34—47	48—72	73—97	98—115	116—135	136—195	196—完
^b E 羽	^b A 商							^b E 羽— ^b A 商	

引子由有疏到密的鼓声开始，接下来是箫声、反向琶音的主题核心旋律以及结束前的华彩，给人们呈现出了一幅余辉未尽时的江上秀丽的景色。主题 A 委婉如歌的奏出，旋律的发展采用了“承递”，通过模进进行旋律发展，每一次模进都有新的装饰。当旋律主题音调在后面作重复、变奏、衍生以及新的结构组合

时，会得到更丰富的发展。A¹变奏一，核心音移高四度，伴奏织体是波浪式的琶音。以长颤音巧妙的结束并自然的引入下一个变奏。A²变奏二的核心音再次被移高，调性也随之改变成为上方五度的“宫”音系统。前半部分的散板构成“起、平、落”^[10]的结构；后半部分的叠句^[11]运用双手八度进行加强。A³变奏三是一个慢板，曲作者使用了各种因素交织穿插，使音乐生动、立体。A⁴变奏四旋律核心第三次被移高。核心结构扩展为四小节。前半部分也是“起、平、落”的结构；后面的叠句处运用的切分节奏，增加了音乐的动力与弹性。A⁵变奏五是慢起渐快的速度模式，作者在模进中，用“加尾”的方法延长旋律核心，把前面较为舒展、如歌的旋律变成律动性很强的短促节奏。A⁶变奏六的旋律和伴奏五的相同，织体变为四、五度分解和弦。A⁷变奏七也是一个慢起渐快的段落。主题核心“紧缩”、“加头”之后，由中音区向上模进，这也是全曲唯一一段上行模进的旋律。尾声进入自由的慢板，运用对比复调将叠句和主题交织在一起。三次不同的补充终止使音乐缓缓结束。^[12]

2、和声

四、五度和声的运用，取代了源于欧洲大小调和声体系的三度结构的和弦。和声的功能性被冲淡，从而加强了浓郁的民族风格。

(1) 四度结构的琵琶和弦

琵琶和弦是由相隔大二度的两个纯四度构成，^[13]这与琵琶基本定弦的音程结构相同，也是琵琶最常用的和弦结构，所以称之为“琵琶和弦”。这也是该曲中用的最多的和声手法。在钢琴上演奏，造成或轻盈、或深厚的效果。

(谱例 1)左手就是琵琶和弦的结构

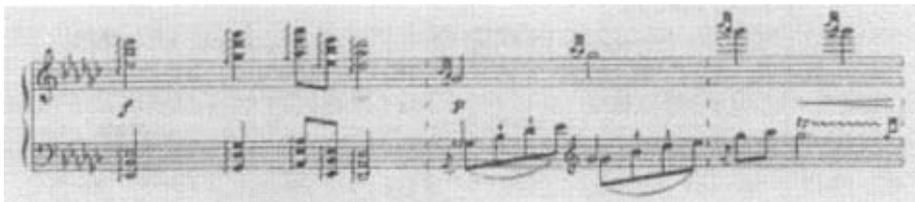


(2) 空五度和弦

大、小三和弦在省略三音时，和弦本身只保留了纯五度外壳的形式，所以称为“空五度和弦”。

重复根音的空五度和弦在此曲中，使音响效果显得格外空灵、协和、纯净。

(谱例 2) 第一小节是空五度的柱式和弦



(谱例 3) 分解琶音



(3) 平行五度的低音平行进行

(谱例 4)



(4) 附加音和弦

在全曲的分解和弦伴奏中，都是采用带有大二度或小七度的音，以此来避免三和弦分解时所带来欧洲传统和声的“洋味”，维护五声调式和声的纯朴风格和民族音乐韵味。

(谱例 5)



3、支声织体的写法

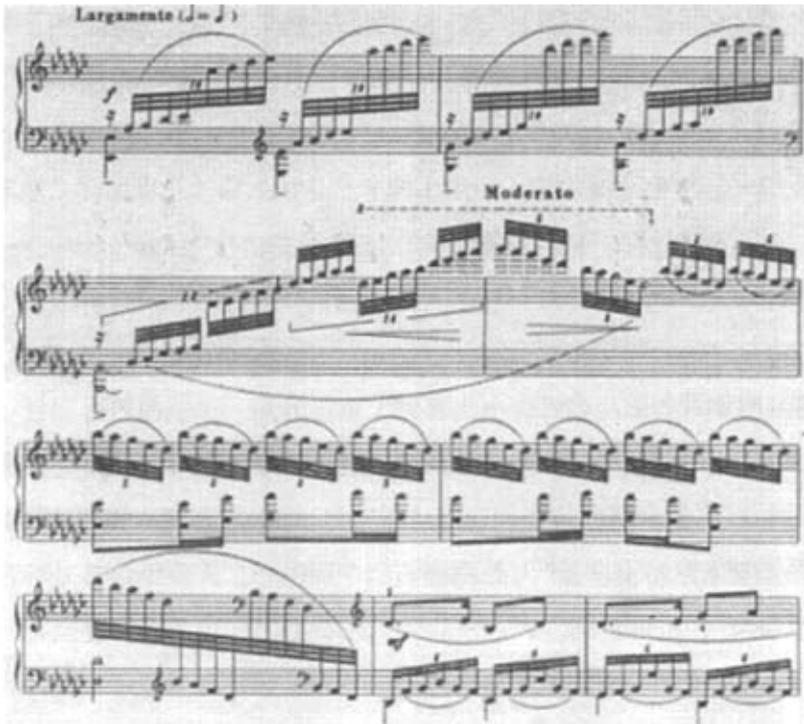
传统乐曲中，由不同的声部奏（唱）同一旋律时，通常不是严格的齐奏，而是各声部根据不同的音区、性能和在结合中所处的不同地位，即兴地加以变化，并要求旋律的骨干音（特别是结尾的音）合在一起，构成此起彼伏、时分时合的效果。这种将同一旋律的变体结合发展的手法，称为支声织体写法。[14]

(谱例 6)



左手的低音旋律拉宽，右手奏出原来的旋律并且加以重复，形成了模仿式的复调。

(谱例 7)



(二) 《梅花三弄》

1、乐曲结构

改编后的《梅花三弄》基本保留了原古琴曲的主调循环体曲式，与西方的回旋曲式比较接近，但还是有一定的区别的，回旋曲式中，重复的是乐曲的主部，强调主部在音乐中的主导地位，一般都结束在主部上；而中国的这种曲体与此不太一样。段落间的连接、转换非常富于逻辑性。共分为引子、四大部分和一个尾声。其曲式结构如下：

双主题循环曲式

引子	A	C	A ¹	C ¹	A ²	B	C ²	B ¹	尾声
	第一主题			插部			第二主题		
1—28	29—48	49—61	62—80	81—113	114—142	143—180	181—203	204—229	230—完
F 宫					E 宫	[♯] F 宫	F 宫		

音乐缓慢的奏出全曲的引子部分，左、右手音区跨越三个八度带倚音的奏法来模仿古琴低沉、宽广的音响效果，营造出悠远的音乐意境，F 宫五声调式。之后，音乐的第一主题 A 第一次出现，A¹、A²是循环再现主题，主要采用的就是音区上的对比。A 出现在高声部，旋律优美抒情。A¹ 出现在左手低声部，音乐情绪多增添了几分欢快与希望，F 宫五声调式。A² 在快速流动的分解琶音的伴奏下，主题旋律出现在高音区，旋律飘逸，优美，E 宫五声调式。C、C¹ 是乐曲的插部，好像是“引子”的进一步发展。这些插入主题之间的新段落，与主题之间相互交替，形成对比。B、C²、B¹ 段贯穿发展，形成高潮。B 是乐曲的第二个主题，在[♯]F 宫五声调式中出现。变化重复一次 B¹，调性回到 F 宫上来，与第一主题有着明显的对比，以快速急促的旋律，丰富的织体刻画出了梅花在风雪之中，昂首挺立的形象和坚强的性格。C² 是第二主题之间的插部，与第二主题形成对比。在高潮后音乐逐渐平静下来，进入尾声，用泛音奏出乐曲的终止式，结束在宫音 F 上，营造出余音袅袅的音响效果。

2、和声

为了保持古曲原有的风格和特色，作曲家在创作中大量的运用了四、五度叠置和弦；重复根音的空五度和弦；琶音和弦，取代了三度叠置和弦在多声部音乐中的主导地位。音乐的民族风格具有很强的色彩性和描绘性。

(1) 四、五度叠置和弦

① 四度加五度的柱式和弦，表现了浓郁的古典民族风格

(谱例 8)



② 平行四度的和声进行

这样的写法，使音乐作品既具有古香古色的韵味，又具有明显的东方音乐特点，给人清凉透明的感觉，表现了梅花的高洁。

(谱例 9)



(2) 重复根音的空五度和弦

双手同时奏出重复根音的空五度和弦，在音响上表现了空洞、朦胧的效果。

(谱例 10)



(3) 琵琶和弦

四度连续叠置的柱式和弦，在的乐曲一开始，构成了极具渲染力的气氛。

(谱例 11)

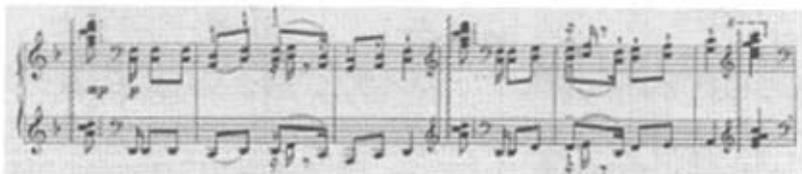


(4) 附加音和弦

为了强调民族特点和保持原古曲的风格，作曲家还大量运用了附加音和弦。在三度叠置和弦上运用了附加音，复杂化的三度叠置和弦，在结构上丰富了和声的音响效果。

下面是 I 级上的附加六度音的主三和弦和属三和弦，以转位的形式出现。

(谱例 12)



这是附加二度音的主三和弦

(谱例 13)



3、支声复调织体的写法

西方复调音乐写作的技术引进，为以单线条为主要陈述方式的中国传统音乐提供了新的发展空间。作曲家们将各种复调写作技术，如：支声手法、模仿手法、对比手法与中国传统的五声调式相结合，创作出具有民族特色的音乐作品。

(1)支声复调

第一主题的首次出现时，旋律优美、抒情，轻盈的飘逸在高声部，在幽雅的旋律之下，活跃着衬腔式的支声声部，这个典型的钢琴音乐的织体丰富而优美，表现出梅花清新秀丽、冰清玉洁的音乐形象。

(谱例 14)



(2)对比复调

右手奏出音乐的主题，左手以不同的曲调与之呼应，旋律此起彼伏，谐趣盎然。

(谱例 15)



(三)《阳关三叠》

1、乐曲结构

改编后的钢琴曲《阳关三叠》保留了原曲的旋律和构架，是典型的变奏曲体的结构。

其曲式结构如下：

变奏体

A	A ¹		A ²		尾声	
a	b	a ¹	b ¹	a ²	b ²	a ³
1—7	8—15	16—22	23—30	31—37	38—48	49—完
^b A 宫	F 羽	^b A 宫	F 羽	^b A 宫	F 羽— ^b G 宫	^b A 宫 ^b B 商

乐曲由三个部分加一个尾声构成。全曲以“第一叠”A中的材料为基础进行创作，使用三行谱表，扩大音域，模仿古琴的泛音。前七小节的四句曲调有着起、承、转、合的关系。旋律进行多用级进来表达离别时，依依不舍的真挚感情。后八小节，音乐进一步展开，旋律是长短句的结合，通过切分节奏、符点节奏、八度旋律大跳和分解琶音的织体运用，使音乐的情绪慢慢激动起来。第二叠A¹中的a¹与a，b¹与b的基本结构相同，只不过是将旋律移高了八度，速度比前一叠稍快，力度也有所加强。整体上起到了承上启下的作用。在第二叠A²中，a²也保持了第一叠中的基本结构，只是在音区和织体方面稍作变化，可是在b²中（乐

曲的第 42 小节), 作曲家采用双手八度的反向进行, 将音乐的情绪充分展开, 并在第 43 小节把音乐推向高潮, 调性也转入 $\flat G$ 宫上。最后两小节引入尾声。在尾声中, 作者使用了与主题材料相似的旋律, 创作出了一个新的尾声。还使用了离调的手法, 力度 pp , 增添了音乐的伤感效果, 在平静中结束了全曲。

2、和声

(1) 四音和弦

在这里的左手部分就是使用的四音和弦, 有较强的不协和感, 多以琶音的形式出现。

(谱例 16)



(2) 琵琶和弦

第二小节的右手所奏出的就是琵琶和弦

(谱例 17)



(3) 平行四、五度的和声进行

右手平行四度在上方奏出, 左手平行五度在下面呼应, 音乐听起来更有推动感。

(谱例 18)



(4) 附加音和弦

第二小节的左手中, 使用了一个附加小二度的 B 音, 与调式内的 $\flat B$ 音形成

对比。

(谱例 19)



在第二小节中，右手使用两个二度附加音的四和弦，使音响效果最不协和、最不稳定，音乐表现出强烈的感情，内心的矛盾。

(谱例 20)



3、复调型的织体

在本曲中，作曲家将复调中的模仿手法与原曲旋律线条相结合，使改编后钢琴音乐作品中体现出钢琴多声思维的特点。

在第二小节中的低音声部的旋律就是对高声部旋律的变化模仿。

(谱例 21)



第四章 三首改编曲的演奏技术分析

一、三首改编曲的演奏分析

(一)《夕阳箫鼓》

第一部分：引子“江楼钟鼓”(1—8小节)

音乐从小字一组的 $\flat B$ 音开始，自然起伏的同音反复，好像是从远处传来的鼓声。在弹奏中，同音反复要弹的均匀、清楚，手指积极，下键要快，力量在指

尖集中。鼓声由疏而密、由弱渐强，拉开了音乐的序幕。接下来，右手的琶音好像是光波在水面上闪过，左右手由慢到快交叉弹奏出不同节奏的四五度叠置的和弦，模仿了琵琶的音响。在演奏时，要有丰富的想象力，和弦在同音反复时，双手配合要协调，音与音之间的连接不要有痕迹。第3小节，左右手同时向下弹奏出五度加八度的和弦琶音。在演奏时，音色处理要细腻。之后是模仿悠扬的箫声。第6小节的一串长音，手指在弹奏时一定要积极，要连贯，有颗粒性。

第二部分：主题“月上东山”（9—21小节）

此段的主题旋律委婉如歌，线条柔美，波浪迂回下行并以抑扬顿挫的语调唱出动人的船歌，其旋律的逻辑重音正好符合中国的五言、七言诗。音乐呈现出一幅夕阳西下、余辉未尽时的春江景色，这也是我国传统乐曲中最为优美典雅的音乐主题之一。在演奏时，手指的触键面积要大一些，整个手臂的力量送到指尖。左手的伴奏要轻，要连贯。右手的琶音的音色要清逸，好像是从远处传来的声音一样。

第三部分：变奏一“风回曲水”（22—33小节）

这部分的速度比前一部分稍快，情绪上也较活泼。旋律在低音区清晰的奏出，音色明快、活泼。左手以快速的三十二分音符为伴奏织体，模仿古筝中流动的琶音，来衬托右手时而单音、时而八度的主题音调。在演奏时，声音要均匀、清楚，有流动的感觉。结尾用了一个由 $\flat A$ 音开始的长颤音，好像琵琶演奏中的滚拂音，巧妙的将音乐自然的接入下一段。

第四部分：变奏二“花影层叠”（34—47小节）

在散板中，右手旋律由疏到密，运用民间的“起、平、落”的结构手法进行自由节奏的变奏，并且在此旋律中第一次出现了F这个音，音响效果非常新颖。左手采用了琶音和弦作为伴奏织体。在演奏中，右手的音干净、利索，颤音要和前面的音连接紧密。左手模仿琵琶的定弦，声音流畅。

2/4拍之后的 *Piu mosso* 处是全曲的第一次高潮。在演奏 *sostenuto* 处时，双手的落键力度要大，手指的触键要深。音乐富有张力和个性，音乐形象层次清晰。

第五部分：变奏三“水深云际”（48—72小节）

速度标记为慢板，与前几部分形成鲜明的对比。一开始左手的五度音程在低音区进行，模仿古琴弹奏时的空泛的声音；右手的旋律音调较为平稳。第55小节，双手在隔开三个八度的 $\flat A$ 音上同时奏出相同的旋律，情调质朴、醇厚、深

沉。在弹奏时，左手要和右手弹奏的一样清晰，富于流动性。第 60—63 小节，右手连续后半拍在高音区奏出颤音，旋律富有生气。左手在原有的五度低音外，又加上了一些中音区的三十二分音符的五声音阶的上行作为呼应。几种因素交织穿插进行，使音乐形象更加立体、丰富。在演奏时，要注意各个音区的音色变化。

第六部分：变奏四“渔歌唱晚”（73—97 小节）

这个段落很有特色，新的旋律以“连环扣”的旋法写成。右手旋律在每一行的第三小节开始都休止半拍，左手跨越右手弹出一个俏皮的双音，好似木鱼的敲击声一样。它的出现，好像是一个小小的停顿，增添了音乐的板眼感。第四小节的琶音清晰流畅，使音乐增添了许多轻松、欢乐的气氛。第 81 小节，左右手相差纯四度，同时奏出相同的节奏型，使旋律有一些复调式的感觉。第 94 小节处，右手的切分节奏，增添了旋律的弹性和动力。

第七部分：变奏五“回澜拍岸”（98—115 小节）

这一段的速度都是由慢到快的，慢起渐快这是中国传统的节奏类型。在弹奏时，音乐连续，声音集中，速度由慢到快，力度由弱到强。手指的力度要控制好，右手的装饰音干净、清晰；左手的“琶音和弦”一气呵成，注意力量的转移，突出旋律音。在六连音处，要把第一个音强调。

第八部分：变奏六“桡鸣远濼”（116—135 小节）

这是第七部分“回澜拍岸”的延续，曲调悠扬、华美。这部分的音型全部使用的是十六分音符的六连音，左右手从同一个音开始，先右手向上后左手反向向下构成八度加五度的旋律。弹奏时，每拍的第一个音是旋律音，双手衔接好，手指贴键，每一个音弹得均匀、清楚。

第九部分：变奏七“欸乃归舟”（136—195 小节）

这是全曲的高潮段落，以 136—149 这 14 小节的旋律为基础，由低到高在不同八度的音区上进行模进，重复两次。左手配以低右手三、四度的旋律音。每小节双手均为整齐的八分音符，在第一拍的强拍和第二拍的弱拍上，用八度来增强力度和节奏感，音区越高速度越快，曲调结构紧凑有力，音乐激动人心。在演奏时，声音集中，把大臂的力量送下去，手指的落键要准确，三个音区的音色要有变化。其音乐好似《琵琶行》中的诗句：大弦嘈嘈如急雨，小弦切切如丝语。嘈嘈切切错杂弹，大珠小珠落玉盘。

第 184 小节，旋律跑到了左手上，用八度的形式来再现音乐的主题旋律。右

手配以快速流动的三十二分音符的五连音、十连音、十二连音、十四连音，表现出渔舟归来时渔人欢快的心情。演奏时，八度要弹的有气势，有力量。右手清晰、流畅，似流水一样。到单音处，音乐走向平静。

第十段：尾声（196—完）

左手旋律再一次把主题音调奏出，并向低音方向慢慢的扩展，右手是三十二分音符的五连音，五度加八度向高音区扩展。然后用颤音、倚音、琶音把旋律加以装饰，速度逐渐减慢，力度逐渐减弱，音域逐渐拉宽，情绪也逐渐平和下来。双手在反向的琶音中结束了全曲。在演奏时，五连音、七连音的重音要突出，渐强渐弱要明显，幅度适当的大一些。尾声处描绘的情、景、曲都逐渐趋于安静，慢慢的消失在夜色中，从力度、速度、情绪上又回到了开始时的宁静优雅的画面，给人们留下无尽的遐想，回味无穷。

（二）《梅花三弄》

引子：（1—28 小节）

乐曲一开始，在钢琴的中低音区奏出肃穆、深沉的旋律；左手的八度倚音与右手柱式和弦紧密连接，模仿古琴在弹奏时浑厚的音响效果和深沉的音色，给旋律形成了浓烈的背景。弹奏时，力度轻，但声音不要虚。6、7 小节和 14、15 小节中，右手的三十二分音符的六连音与左手八分音符的断奏，自上而下。在弹奏时，感觉好像一些零星的枯叶在寒冷的冬天冉冉飘落的景象。

第一部分：（29—61 小节）

这部分分为两段：第一段，29—48 小节。右手在高音部优美、平稳的奏出乐曲的第一主题。这是整个乐曲的主题旋律第一次出现。模仿古琴上的泛音音色来演奏，音色透明、清新秀丽；中声部还加入了多层次的分解和弦的织体音型。在弹奏时，突出高声部的旋律，中声部的音要有意识的去控制。左手的伴奏织体简单、流畅，在右手上下方自然的跳进，一拍一个和弦或者双音。使音乐以主题旋律为主，错落有秩。第二段，49—61 小节，这是一个短小简练的插部，与主题作对比。

第二部分（62—113 小节）

主题音调在左手的低音部出现，这是主题音调的第二次出现。这次主题音调的出现比第一次主题出现的音区低了一个八度，与原曲将“二弄”降低八度的演奏处理相一致，音乐稳健、坚定。力度比首次出现时力度有所加强。右手用轻轻

的连续进行的四度十六分音符的双音断奏，来衬托左手的主题旋律。在弹连续的四度音程进行时，设计好指法，手型平稳的固定一个位置，少做翻转，音色透明。81—113 小节，这是一个与主题对比鲜明的插部。

第三部分（114—142 小节）

主题旋律在左右手急速上行的由三十二分音符构成的分解和弦之后，第三次出现。比第一次主题出现时音区高了一个大七度。调号也由一个降号变成四个升号，有一种很明亮的感觉。120 小节，右手的主旋律使用和弦和八度的形式奏出。弹奏时，突出小指的旋律音，和弦声音要集中。左手是分解琶音的伴奏织体，六连音、七连音等等的节奏变化准确，手指跑动积极。

第四部分：（143—229 小节）

第一主题经过前面的“三弄”之后，被第二主题所替换。从这时开始，第二主题中那非常热情、活跃、生气勃勃的音乐气氛，在生动的节奏、丰富的织体、频繁的调性变化中展开。第二主题在 $\sharp F$ 五声宫调式上第一次出现。所使用的切分节奏、乐句在高低音区之间的交替进行、力度对比频繁以及调式的改变给乐曲的发展带来了新鲜感。音乐此起彼伏，整体速度加快，情绪激昂。181—203 小节，这是第二主题两次出现之间的一个插部，旋律由左手奏出，右手配以三十二分音符的六连音，一步步的使音乐不断升温高涨，在第 204 小节处把整个乐曲推向高潮。第二主题旋律的再次出现，时而八度时而柱式和弦，加厚了音层，调性回到 F 宫五声调式上。弹奏时，突出小指的旋律音，音乐的气势要出来。左手流动的分解琶音，与右手的音域拉开，使情绪更加激动，共同营造出梅花迎风雪时的坚韧毅力。弹奏时，跑动积极，八度音的力度稍微点出来一些。217 小节，主旋律转入左手，右手用连续流动的三十二分音符的九连音、七连音、六连音和第 228 小节十六分音符的断奏形式使音乐慢慢平静下来，进入尾声。

尾声：（230—246 小节）

这时的音乐优雅、柔美、轻盈、徐缓。在低音区如回声般的再现了第一主题旋律的片断音调，印证了古琴音乐的清、远、高、淡的情趣。随着力度越来越轻，音乐也越来越安静，最后，乐曲结束在 F 宫调式的微音 C 上，造成余音袅袅的气氛，意境深远，回味无穷。

（三）《阳关三叠》

第一部分：第一叠（1—15 小节）

乐曲一开始直接进入主题,旋律在中声部轻轻的奏出,第5拍双手分别在高、低声部的主旋律的齐奏,之后的一串音弹得稳一些,不要过快,声音清楚,力度轻,但是重量要沉下去,声音不能飘。7、8小节中的三十二分音符要弹得干净、有力,和后面的音紧密连接。第11、12小节,右手在高声部用八分音符的断奏来模仿古琴的音响效果;左手在低声部用连续的切分节奏与中声部的主题旋律声部呼应。整个第一部分的高声部和低声部还运用装饰音、快速流动的三十二分音符及三十二分音符的九连音、十六分音符及十六分音符的六连音的形式来衬托音乐要表达离别时依依惜别的情绪。

第二部分:第二叠(16—30小节)

这一段的速度比前一段稍快一些,力度比前一段也稍强,主旋律在中声部的出现,比前一段提高了一个八度。弹奏时,突出右手内声部的旋律音,音乐连贯。此段的高声部、低声部在保留第一叠时的基本音型之外,还增加使用了一些八分音符的琶音,使主旋律较第一叠时更加突出,并为第三段的出现作了一个很好的铺垫。

第三部分:第三叠(31—48小节)

速度比前两叠更快,力度比前两叠更强,是全曲的高潮乐段。旋律声部使用了八度或八度加五度的和弦形式,左手继续使用前两叠中固定的音型,但是增加了十六分音符的琶音,进而对同一个主题旋律进行强调、衬托,使原来的伤感变得更加激动不已,充分发挥了钢琴的表现力。41小节左手连续的切分,42小节双手三对二的节奏反向交错进行,速度加快,力度更强,在第43小节的ff处,出现全曲的高潮,把情绪推向了顶峰。最后两小节将音乐引入尾声。

尾声:(49小节—完)

速度和力度又回到第一叠时的情形。两手的音域拉开,主题旋律断断续续地出现,然后渐渐消失远去,表现出对友人依依不舍的心情。装饰音要弹得细腻、清晰。

二、综述三首改编曲演奏技法的特点

钢琴具有音域宽广、音色丰富、多声思维的特点。它产生的文化环境与中国传统乐器有着极大的差异。我国的民族乐器产生的历史源远流长,具有鲜明的民族特征,与我国的传统文化融为一体,密不可分。每一种民族传统乐器都能演奏出美妙而独具东方神韵的民族音乐曲调,这是中华民族文化的重要组成部分,也

是世界音乐文化的瑰宝，令人瞩目。中国传统民族器乐的演奏技巧丰富，善于用各种音色的变化来表现音乐形象。在钢琴的演奏中，应该从音色、装饰音等方面综合处理，使外来乐器与中国传统音乐相结合，真正体现民族色彩与风格。除了有全面的钢琴演奏技术、熟悉民族音调（五声调式）、了解乐曲的创作背景及作曲家的背景之外，还要对我国相关的民族乐器演奏技法有一定的了解。心领神会的表现出中国钢琴改编作品的气质。

（一）音色

我国传统民族器乐的历史悠久，种类繁多，音色丰富多样，个性突出。周代出现的“八音”分类法就是按照乐器制作材料的不同进行分类的，即金、石、土、革、丝、木、匏、竹。从周代末至清初的三千多年中，我国一直沿用这个分类法。我国的民族传统乐器按演奏方法可分为：吹管乐器（箫、笛、唢呐）、弦乐器（二胡）、弹拨乐器（古琴、古筝、琵琶）、打击乐器（锣、鼓）这四类。每种乐器都具有个性很强的音色，尤其体现在音色的变化和演奏技法上。而键盘乐器钢琴的音色由于自身的构造和发音原理的原因，导致声音传出后马上减弱并慢慢消失，这与我国传统乐器在演奏上有明显的差异。这就使用钢琴演奏中国音乐作品时的音乐风格的把握受到了一定的限制。为了解决这一问题，更好的在钢琴这一西洋乐器上演奏出具有我国民族风格、色彩的音乐作品，把曲作者蕴涵在作品中的风格、韵味准确的展现出来，出现了模仿各种传统乐器的演奏技法。

在这三首由古曲改编的钢琴作品中，同样也不会离开对民族乐器的模仿，利用钢琴的特点，把传统乐器的音响特点表现出来。

1、对古琴音色的模仿

古琴是我国最古老的乐器之一，被视为“八音之首”，在我国传统文化世上占有着独一无二的重要位置。《阳关三叠》、《梅花三弄》就是根据同名古琴曲改编而成的，在《夕阳箫鼓》中，也所有对古琴音色的模仿。

古琴的音量不大，但是音域宽广，表现力十分丰富。其发声方式主要有散音、按音、泛音等等。

（1）散音音色

散音即空弦音，特点是比响亮，共鸣性强，余音长。^[15]

这是在《阳关三叠》中模仿古琴的散音音色。在演奏时，要求音色低沉，气韵厚重，手指贴键，触键面积要大一些，慢下键。

(谱例 22)



这是《梅花三弄》的引子部分，左手八度的装饰音和右手的保持音就是模仿古琴的散音音色。

(谱例 23)



(2) 按音音色

按音即左手按弦时所弹奏出的音，它没有散音响亮，声音温厚结实，其走手音的使用特别适合于表现力度和制造紧张度，也最适合演奏丰富多边的旋律。

在古琴按音的奏法中，“走手音”是最具特色的演奏手法。“走手音”是指右手弹出一音后，左手按弦的手指再向上或下滑动一或数个音位，形成音程的变化。^[16]这是《阳关三叠》中的一小节，在低声部出现的 $\flat G$ 、 $\flat A$ 、 $\flat B$ 这三个音，在演奏时就是模仿的“走手音”。在演奏时，左手靠手腕的转动将最后的中心落在 $\flat B$ 音上，这三个音几乎一起下键，动作迅速，呈现虚实的对比。

(谱例 24)



这是《梅花三弄》的结尾，第3、4小节出现的装饰音就是对古琴“走手音”的模仿。

(谱例 25)



(3) 泛音音色

泛音音色清脆、晶莹、透亮，富于弹性，适合演奏轻快活泼的曲调和华彩旋律。

这是《梅花三弄》的结尾时，对古琴泛音的模仿。演奏时，手指贴键，有种摸琴的感觉，双音的音色要清透、缥缈。

(谱例 26)



《阳关三叠》中的第二叠一开始，右手的四度和声在旋律音的上方，就是模仿古琴泛音的效果。

(谱例 27)



2、对琵琶音色的模仿

琵琶属于我国的弹拨乐器的一种，表现力极为丰富。泛、吟、打、煞、滚、轮、扫、拂、勾、抹、推、拉、绰、注，无所不在。在我国的琵琶作品中既有优雅抒情的“文曲”，又有雄壮激烈的“武曲”。

在《夕阳箫鼓》中，对琵琶效果的模仿比较突出。

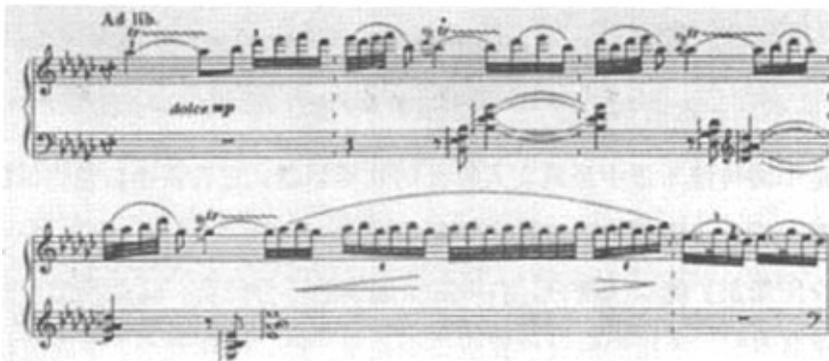
这是模仿琵琶的弹、挑技术。演奏时，掌关节支撑住，手臂放松，依靠一关节的主动性快速下键，声音集中而有弹性。

(谱例 28)



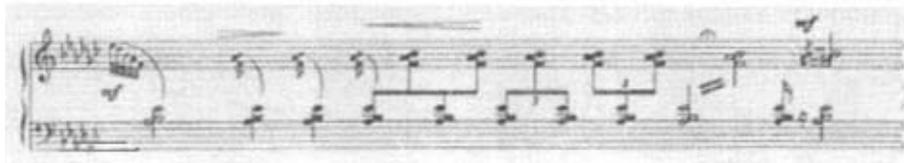
右手中的颤音是模仿琵琶滚轮的演奏技法。演奏时，手臂、手腕放松，带动指尖均匀的弹奏。

(谱例 29)



这是对琵琶演奏技法扫拂的模仿，声音铿锵有力。在演奏中，双手三个手指同时下键，同时抬起，指尖绷紧，声音集中。

(谱例 30)



3、对古筝音色的模仿

箏是历史最悠久的“土生土长”的民族乐器之一。声音明亮，变化丰富，音质有按音、滑音、吟音、颤音、泛音等区别。^[17]箏的演奏手法有抹、勾、劈等等。最具特色的是“刮奏”。刮奏也称历音，即依靠箏音位排列顺序右手作迅速地上下刮奏。演奏时常按所奏音数额来分为长历音和短历音。^[18]在钢琴音乐中使用的是快速的琶音来模仿古筝的刮奏效果。

下面的谱例是在《夕阳箫鼓》中对古筝刮奏音色的模仿。或使用左手快速的琶音进行或使用力声性的琶音经过句。在演奏时，掌关节称好，手指贴键，一关

节结实，整个手臂、手腕要放松，依靠腕子的转动来带动手指的跑动，音与音之间连接的要十分自然、紧密，一气呵成。

（谱例 31）左手快速的琶音，模仿短历音。



（谱例 32）琶音经过句，模仿长历音。



4、对箫的音色模仿

箫是中国传统乐器中最具文人特征的吹奏乐器。它音量小，音色偏黯，演奏速度较慢，适合于表现恬静、甘美情绪。^[19]

《夕阳箫鼓》的引子部分，右手三个连续的下行倚音，就是模仿箫的柔美和恬静。在演奏时，手指的触键位置应该少往里一些，动作要小，手腕放松并微微提起。注意手指力度的分配，前两个音要虚一些，最后的中心落在第三个音上。

（谱例 33）



（二）装饰音

在钢琴音乐发展史上，装饰音的大量使用可以追溯到巴洛克时期。尤其是在弹奏巴赫的音乐作品中，具有时代特点的装饰音不仅是巴赫作品中的重要组成部分，还是考验弹奏者演奏复调音乐的水平。

在中国的传统音乐中，由于乐器本身的特点，装饰成为重要和常见的表现手法，不但一个乐句经常被装饰，而且每个单音也都可以被装饰，如振动、划奏、波动等等，使旋律线条更加流畅、灵活，音乐更加富有表现力。中国钢琴改编曲中的装饰音的运用，不仅仅是一种创作技法，润色旋律，也是民族风格的充分表

现。这些装饰音，模拟民族乐器的特性奏法，把作品中蕴含的民族风格、韵味表现出来。

1、倚音

是乐曲中最常用的装饰手法，一般都是在旋律音上下方二度或三度的音程。

(1) 三度倚音

《夕阳箫鼓》的引子中，右手连续三个三度音程下行构成的倚音模仿深远的箫声。演奏时，大臂带动小臂以及手掌落键，力量快速从三指集中到一指上，不能太直白。

(谱例 34)



(2) 同度倚音

《夕阳箫鼓》的引子一开始，作曲家使用了同度倚音的形式，模仿鼓声。演奏时，指尖绷紧，手臂、手腕放松，内心要有韵律和紧张感。

(谱例 35)



(3) 八度倚音

《梅花三弄》一开始运用八度倚音，模仿古琴的泛音，空旷、深邃、意境深远。演奏时，双手紧密连接，右手小指的旋律音突出，左手轻而不虚，手指贴键。

(谱例 36)



2、颤音

这是《夕阳箫鼓》中的一段旋律。模仿琵琶轮指的音响效果。演奏时，手腕

放松，手指的第一关节绷紧，均匀的弹奏。

(谱例 37)



(三) 琶音

琶音是钢琴音乐作品创作的常用技法之一。运用于中国传统古曲改编的钢琴音乐作品中是为了模拟民族乐器的音响效果，使作品用钢琴表达出的音乐语汇更加贴切。模拟的民族乐器不同，表现的形象也不同。

1、对古琴刮奏的模仿

琶音和弦是先后奏出的，大多是自上而下的演奏。

在《梅花三弄》中出现的琶音，是对古琴刮奏的模仿。在演奏时，既要快，还要均匀。要注意强弱的处理，左右手连接紧密，不能听到有间隔的痕迹。这就要求，手指积极的跑动起来，手腕放松，随着琶音的上行、下行转动自如。这样奏出的声音才能表现出古琴刮奏时产生的余音效果。

(谱例 39) 前两小节的十三连音就是模仿古琴的刮奏



(谱例 40) 前两小节的十二连音也是模仿古琴的刮奏



2、对古筝刮奏的模仿

自上而下弹奏的琶音叫反爬音，也称“逆琶音”

在《夕阳箫鼓》中使用的反琶音，是对古筝刮奏音色的模仿。在演奏时，将大臂的力量通过小臂、手腕、手指送到指尖，每个音自上向下弹满时值，重心在最下面的那个音上，速度不要太快。表现出古筝清新、高雅、幽静的气氛。

(谱例 41)



3、模仿古琴的滚拂散音

在《阳关三叠》的第二叠中，左手使用的琶音就是在模仿古琴滚拂散音的厚实、浓重、共鸣好的音响特点。在弹奏时，手指贴键，速度不用太快，用大臂的重量带动手指，最后的中心落在小指上。

(谱例 42)



(四) 线性旋律

中国的传统文化艺术中，无论是建筑、绘画、书法还是戏剧、舞蹈，都十分注重线条，所以线条是中国人表现美感的重要手段。这种线条在音乐上的表现为：线性思维，即通过对旋律的抑扬顿挫、轻重缓急、音色等等的丰富变化来表现韵律、情感。中国音乐的这种特点是中国的语言、长期独特的音乐文化传统和审美所决定的。

“线性思维”，是一种横向的、单项的使思维热点构成连绵不断向前传递的线形轨迹式的思维方式，音乐中的线性思维中，以思维的渐进演变为原则，着重于音乐旋律的横向的流动与变化，讲究线条的流畅和结构的连贯。^[20]正如中国传统音乐的旋律发展那样，常常是自然地发展，基本上没有动机展开的迹象。旋律有着一一种行云流水、浑然天成的美。西方的音乐则以动机分裂为旋律展开的原则，注重音与音之间的逻辑联系，严格地遵循规律性，不允许有过多地随意性的立体音乐思维方式。“立体思维”，是一种纵横向结合的综合思维方式，音乐演奏时，

强调音的纵向结合的变化（如和声、织体的变化、音色组合的变化等），同时也强调横向的流动方式（如旋律、声部的进行），讲究清晰的层次感，着重于结构的整体性、均衡性和统一性，有建筑似的严密性。^[21]

中国的传统乐曲向来都是以“线性思维”为创作思路的，而钢琴是西方乐器，向来都以“立体思维”为创作特征。这三首由古曲改编的钢琴作品中，作曲家充分发挥了钢琴多声思维的优势，对于传统乐器的单声旋律线条进行发展，运用多声部写作技法对旋律进行多声部的处理，利用钢琴宽广的音域和丰富的力度，使旋律在各个音域呈现出不同的音色特性，“线性思维”和“立体思维”完美地结合在一起，音乐内容的表现丰厚，音乐意境的表达透彻。

在演奏中，我认为要建立“线性思维”与“立体思维”相结合的演奏模式。一方面要突出乐曲的“线性旋律”，另一方面也不能忽视和声、复调、织体等对旋律的有力烘托。

结 语

在这三首改编曲中，作曲家不仅仅是简单的移植，而是将中国古典音乐单线条的思维方式钢琴化、多声化，使古曲的韵味得到了继承和发扬。在钢琴艺术的世界里，中外优秀的作品数不胜数，由古曲改编的中国钢琴音乐作品是其中不可缺少的一部分。改编只是一种途径、一种手段，是沟通中西钢琴音乐艺术融合的桥梁。既要体现民族音乐的回归、再现，又要发挥钢琴本身的优势，以便人们通过钢琴来熟悉中国的传统音乐。

由古曲钢琴改编的钢琴音乐作品在中国钢琴艺术领域乃至世界钢琴文化领域中占有相当重要的地位。我们在学习过程中，了解原曲产生的背景、来源、结构等方面是十分必要的。曲子被改编之后，不再是原汁原味的了，从另一个方面来看，作曲家在改编过程中，是对原曲进行的再创作，在不同的层面给原曲增添了新的审美音素，是对中国传统音乐的升华，更具韵味。

在我国的钢琴教育界中，由古曲改编的钢琴音乐作品已经被编入了许多高校音乐学院（系）的教学大纲中，老师、学生正在有意识的加入这些乐曲的演奏学习，使这些经过作曲家二度创作的古老曲调重新被人们认识、接受；在我国各地钢琴考级教材中多次被选用，在我国的影响力日益扩大。其中的一些优秀钢琴音乐作品，被一些华人音乐家介绍到国外，并在世界的舞台上演奏，赢得了世界音

乐人士的喜爱与好评。如：《夕阳箫鼓》、《梅花三弄》等等。有的外国演奏家在自己的音乐会上都会演奏这些作品，通过演奏家们的宣传，由古曲改编的钢琴音乐作品在世界上逐步崭露头角，使热爱中国的外国友人从另一个侧面了解到了中国的历史文化。所以说，我们对由古曲改编的钢琴音乐作品的分析研究，有着深远的意义：

一、民族传统与外来技巧的完美结合，为我国今后钢琴音乐创作提供了丰富的经验。

在我国钢琴音乐作品的创作过程中，民族传统和外来技巧就好像两大支柱一样，缺一不可。钢琴音乐作为一种外来的音乐文化，是立体多声的思维方式，这与中国传统音乐单声线性的思维方式和审美情趣大不相同。作曲家们把我国传统古曲作为改编的对象，这样符合了中国人民的审美，继而又融入了钢琴音乐创作的手法，在原曲固有的基础上，把单线条的中国古曲钢琴化，将“线性思维”和“立体思维”充分的结合起来，使古曲中独特的传统美，在钢琴上得到了继承和发扬。在创作中，作曲家们对创作技法的方面进行了大胆的尝试，这不仅是对多声思维增加了一个展新的发展方向，也为今后的中国钢琴音乐创作提供了丰富的经验。

二、对中国钢琴艺术在我国的普及具有着推动作用。

现代钢琴传入我国已有一百多年的历史了，中国的钢琴事业在音乐工作者的共同努力下虽取得了一定的成绩，但我们还是感到外来的钢琴音乐文化在较短的时间内难以被中国广大人民所理解和接受。而在这些由古曲改编的钢琴音乐作品中，大多是由中国传统器乐中的经典之作改编而成，其旋律、表现内容等都是广大人民喜爱与熟悉的，比较容易使人们和音乐产生共鸣，进而逐渐接受钢琴这件西洋乐器，熟悉钢琴的各种织体、演奏技巧、表现手法。在此基础上，人们就会慢慢的去关注与钢琴有关的其他作品，感受和了解丰富多彩的各种钢琴音乐文化，这对中国钢琴音乐的普及有着推动的作用。

三、丰富了钢琴音乐的表现力和民族音色挖掘。

在欧洲的钢琴世界中，经过了漫长的巴洛克时期、古典时期、浪漫主义时期，直至 20 世纪初，现代派才开始追求新的音色。中国的钢琴音乐创作在一开始，在探求民族和声的同时也对钢琴的民族音色模仿的方面做了大胆的尝试。钢琴是固定音高的键盘类乐器，采用十二平均律的律制，我国传统的民族乐器所采

用的是五度相生律或纯律的律制。在演奏上，要在十二平均律的乐器上演奏音高渐变的微分音，实属不易。为了解决这一困难，作曲家在改编过程中创造性的编配出各种合适的钢琴音乐织体的语言，来模仿民族乐器特殊的演奏技法，这不仅丰富了钢琴的演奏技法，也对钢琴民族音色的挖掘上作出了新的尝试。

四、钢琴教学方面

汤普森、车尔尼、莫扎特、巴赫、贝多芬、肖邦、等等这些音乐家都是学钢琴的人熟悉的名字。在人们的观念里，一提到钢琴技术的训练，大多使用的都是以上述人名命名的一些钢琴教材。不错，钢琴在欧洲漫长的发展过程中，已经形成了较完备的教学体制和教材体系并积累了大量的经典曲目。从表面上看，这些教材准确的把西方音乐的和声、曲式、复调等一些作曲技法、审美观念灌输给中国的钢琴学习者，打下了一定的音乐基础。但同时接触本民族的音乐作品太少，甚至根本就不知道我国有代表性的民族曲调，在弹奏中国钢琴音乐作品时很难抓住音乐的灵魂，逐渐的丧失本民族的音乐审美。所以，在我国的钢琴教学中，必须重视对中国钢琴音乐作品的教学。

展望中国今后的钢琴音乐发展，通过中国钢琴领域的共同努力，运用我国传统的美学思想，坚持以本民族文化为根基，将我国更多的传统音乐曲调谱写成优秀的钢琴音乐改编曲，使中国的钢琴音乐在世界音乐的舞台上占有不可替代的位置，中国钢琴音乐的未来也更加绚丽、辉煌，最终建立我们自己的民族钢琴乐派。

注释:

- [1] 周薇著 《西方钢琴艺术史》
上海音乐出版社 2003 年 2 月第 1 版第 1 页
- [2] 卞萌著 卞善艺译 《中国钢琴文化之形成与发展》
华乐出版社 1996 年 8 月北京第 1 版第 5 页
- [3] 卞萌著 卞善艺译 《中国钢琴文化之形成与发展》
华乐出版社 1996 年 8 月北京第 1 版第 12 页
- [4] 卞萌著 卞善艺译 《中国钢琴文化之形成与发展》
华乐出版社 1996 年 8 月北京第 1 版第 21 页
- [5] 刘再生著 《中国古代音乐史简述》
人民音乐出版社 2004 年 1 月北京第 245 页
- [6] 李民雄著 《民族器乐概论》
上海音乐出版社 1997 年版第 271 页
- [7] 刘再生著 《中国古代音乐史简述》
人民音乐出版社 2004 年 1 月北京第 233 页
- [8] 曹美韵编著 《中国音乐史与名曲赏析》
浙江大学出版社 2001 年 9 月第 1 版第 111 页
- [9] 《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》 中国民族曲式条目 北京·上海
中国大百科全书出版社 1989 年 4 月第 1 版
- [10] 一种重要的结构手法: 起部引发乐思; 平部以模进、垛句或平句展开乐思,
构成主体部分; 落部结束乐思
- [11] 这种曲式各变奏的前半部分可以自由变奏和展开, 或者引进新的材料, 而结束部分基
本不变, 构成叠句。叠句在中国一般称“合尾”
- [12] 李西安 《钢琴曲〈夕阳箫鼓〉音乐分析》
载《中国音乐》1982 年第 1 期第 11 页
- [13] 樊祖荫著 《中国五声性调式和声的理论与方法》
上海音乐出版社 2003 年第 1 版第 141 页
- [14] 童道锦 孙明珠编选 《中国钢琴作品的分析与演奏》
人民音乐出版社 2003 年 6 月北京第一版
- [15] 刘承华 《古琴表现力抉微》
载《中国音乐学》2000 年第 2 期第 56 页

参考文献:

一、专著

- 1、卞萌著 卞善艺译 《中国钢琴音乐文化之形成与发展》
华乐出版社 1996 年 8 月北京第一版
- 2、刘再生著 《中国古代音乐史简述》
人民音乐出版社 2004 年 1 月北京第 7 次印刷
- 3、童道锦 孙明珠选编 《钢琴艺术研究》
人民音乐出版社 2003 年 6 月北京第 1 版
- 4、许民 顺通 辛琪编著 《音乐作品欣赏使用教程》
吉林大学出版社 2002 年 8 月第 1 版
- 5、袁静芳编著 《民族乐器》
人民音乐出版社 1996 年 6 月第 1 版
- 6、辛丰年 《钢琴文化三百年》
北京三联书店 1995 年第 1 版
- 7、周薇著 《西方钢琴艺术史》
上海音乐出版社 2003 年 2 月第 1 版
- 8、樊祖荫著 《中国五声性调式和声的理论与方法》
上海音乐出版社 2003 年第 1 版
- 9、李民雄著 《民族器乐概论》
上海音乐出版 1997 年版
- 10、曹美韵编著 《中国音乐史与名曲赏析》
浙江大学出版社 2001 年 9 月第 1 版
- 11、李吉提 修林海 《中国音乐的历史审美》
中国人民大学出版社 1999 年 9 月第 1 版
- 12、童道锦 孙明珠编选 《中国钢琴作品的分析与演奏》
人民音乐出版社 2003 年 6 月北京第一版
- 13、刘承华著 《中国音乐的人文阐释》
上海音乐出版社 2002 年 10 月第 1 版
- 14、樊祖荫著 《中国五声性调式和声的理论与方法》
上海音乐出版社 2003 年第 1 版

- 2、中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编 《中国音乐词典》
人民音乐出版社 1992 年 6 月第 1 版
- 3、张宁和 罗吉兰编 《音乐表情术语字典》
人民音乐出版社 2000 年 7 月北京