

学校代码: 10200

研究生学号: 1071604045

分类号: J6

密 级: 无



东北师范大学 硕士学位论文

钢琴曲《平湖秋月》的分析与研究 Piano Piece "Pinghu Qiuyue" Analysis and Research

作者: 张昱婷

指导教师: 金莲花 副教授
学科专业: 课程与教学论(音乐)
研究方向: 钢琴演奏与教学
学位类型: 高校教师

东北师范大学学位评定委员会

2007年5月

摘 要

我国的钢琴艺术虽然仅有近百年的历史，但许多作曲家、钢琴家充分发挥钢琴这一西方乐器的巨大表现力，创作了大量具有鲜明中国风格和民族特色的优秀钢琴作品，为世界所瞩目。其中，根据传统器乐曲改编的钢琴曲以其浓郁的民族风格和气质确立了其在中国钢琴音乐创作中的重要地位。

由近代著名的作曲家陈培勋改编于 19 世纪 70 年代的钢琴曲《平湖秋月》是一首旋律优美、具有独特魅力的乐曲，它的成功之处在于作曲家既保留了原有曲调的民族特征，又发挥了钢琴的多声部优势，使这一传统乐曲成为改编钢琴曲中的精品之一。本文从介绍原曲的背景出发，对改编后的钢琴曲从曲式结构、和声等方面进行分析研究，提出对该作品的音乐表现及演奏方面的理解和看法。以此期望能弘扬民族音乐文化，并对改编钢琴曲在教学实践活动中有更大的帮助。

论文包括三个部分：

第一部分：主要论述作品的创作背景。为了更好地理解这首钢琴曲，首先，介绍了原曲的基本情况，包括音乐风格、主奏乐器等；其次，回顾了陈培勋先生的生平及改编后的钢琴曲的音乐特点作了一些必要的介绍。

第二部分：从曲式、调性、旋法、和声等方面对钢琴曲《平湖秋月》做了详尽的分析与研究，阐释了作品的音乐风格及其演奏与教学特点。

第三部分：从三个方面总结作曲家在创作钢琴改编曲的过程中如何保留原曲的传统民族特色，同时又尽可能地充分发挥钢琴的优越性而形成了改编曲的特色。

关键词：音乐；演奏；钢琴曲；《平湖秋月》

Abstract

Although only China's Piano Art's history in the past century, but many composers, Western music pianist to give full play to the tremendous performance of the Piano, China clearly has a lot of creative styles and ethnic characteristics of outstanding piano works, the focus of world attention. Among them, According to traditional pieces for the piano with strong ethnic style and temperament established in the Chinese piano music important position.

Pei-xun from modern adaptation of the famous composer in the 1970s to the 19th century piano " Pinghu Qiuyue " is a beautiful melody , the unique charm of music, and its success is not only to preserve the original music composer national identity. The more voices also play the piano advantage of the traditional music of this adaptation of piano music as a fine one. Based on the background of the original song, the piano adapted from the musical form of structure, sound and other aspects of analysis, that the proposed works and concert music for their understanding and views. Hope this will promote national music culture, and practice in teaching piano adaptation of a greater help.

Paper consists of three parts :

Part I : The first part discusses the creative background. Shougang to a better understanding of this music, first introduced the basic conditions of the original song, including music styles, play a musical instrument principal; Secondly, Pei-Xun's life and reviewed the reorganization of the piano to the music on some essential features.

Part II : From the musical form, tonality, melodic, acoustic song " Pinghu Qiuyue " on the piano, so do a detailed analysis and research, elaborated on the work and style of music performances and teaching characteristics.

Part III: Piano lessons from three composers in the creative process of how to retain the original song Melody of the traditional national characteristics, while the advantages to the fullest extent possible to play piano and formed a Melody features.

Keywords : Music; Recital; Piano; " Pinghu Qiuyue "

独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得东北师范大学或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名：张易婷 日期：2007.5.23

学位论文授权使用授权书

本学位论文作者完全了解东北师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：东北师范大学有权保留并向国家有关部门或机构送交学位论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权东北师范大学可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或其它复制手段保存、汇编学位论文。

(保密的学位论文在解密后适用本授权书)

学位论文作者签名：张易婷 指导教师签名：金莲花
日 期：2007.5.23 日 期：2007.5.23

学位论文作者毕业后去向：

工作单位：吉林师大

电话：13944416576

通讯地址：吉林师大音乐学院

邮编：136000

引 言

钢琴，这一西方乐器，于19世纪上半叶传入中国，而到了20世纪初，才有了中国人自己创作的钢琴作品。最早的尝试可以追溯到清朝的康熙皇帝——据载葡萄牙传教士徐日升曾被聘为康熙的音乐教师，教授古钢琴，皇帝曾在古钢琴上弹奏古琴曲《普庵咒》^①。20世纪，最早尝试写作中国钢琴曲的是赵元任先生。约在1913年，留学美国的赵元任先生曾将传统乐曲《花八板与湘江娘》改编为风琴曲^②。这是早期的键盘乐器的改编尝试。20世纪30、40年代，以民族民间音乐为素材来创作钢琴音乐成为了中国钢琴作品的重要一类。如贺绿汀的《牧童短笛》，肖友梅的《新霓裳羽衣舞》，刘雪庵的《中国组曲》，陆柏华的《浔阳古调》，瞿维的《花鼓》，桑桐的《在那遥远的地方》，丁善德的《中国民歌主题变奏曲》等。这些作品都是对中国钢琴音乐民族化的有益尝试。

解放后，“民族的、科学的、大众的文化”和“为工农兵服务”规定了中国音乐创作的主要方向，“古为今用”、“洋为中用”又成为当时文艺继承、借鉴的观念。民族化也就成了艺术家进行艺术创作的自觉的意识和行为，大量以民族民间音乐为素材改编的钢琴曲应运而生，并反映了中国钢琴作品的初步繁荣。如：丁善德的《新疆舞曲第一号》、《新疆舞曲第二号》；瞿维的《主题与变奏曲》、《洪湖赤卫队幻想曲》；桑桐的《内蒙民歌主题小曲七首》、《春风竹笛》；陈培勋的《卖杂货》、《思春》、《双飞蝴蝶》、《旱天雷》；朱践耳的《序曲第二号——流水》；汪立三的《兰花花》；江静的《红头绳》；殷承宗《快乐的罗嗦》、《秧歌曲》；刘诗昆的《白毛女即兴曲》；储望华的《解放区的天》、《翻身的日子》等。

文化大革命期间，钢琴文化几乎被无情封杀。但却又是在那个特殊的年代里产生了特殊的中国钢琴音乐作品：《钢琴伴唱红灯记》、钢琴协奏曲《黄河》，使文化的荒漠中有了一丝绿意。70年代又出现了根据传统乐曲改编的钢琴曲，如：《夕阳箫鼓》（黎海英改编）、《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）、《梅花三弄》（王建中改编）等。这些作品在细心保留原曲的传统特色的基础上，使用现代作曲技法进行再创造，是“中国钢琴史上最早几首成功的传统器乐曲的改编，也是有代表性的中国钢琴曲。”^③

本文以陈培勋先生改编的这首《平湖秋月》为研究对象。通过对该作品与原曲的比较，分析钢琴改编曲的曲式结构、民族风格及演奏技法等方面，提出对这部作品的音乐表现及演奏方面的理解和看法，以此期望能弘扬民族音乐文化，并对改编钢琴曲在教学实践活动中有更大的帮助。

^① 《康熙皇帝弹奏钢琴》 王霖《中国音乐》1991年第3期封三。

^② 《中国钢琴曲创作概论》魏廷格《回首百年——20世纪华人音乐经典论文集》重庆出版社1994年第1版第243页。

^③ 《中国钢琴曲创作概论》魏廷格《回首百年——20世纪华人音乐经典论文集》重庆出版社1994年第1版第253页。

第一章 《平湖秋月》的背景及创作

一、粤曲《平湖秋月》

钢琴曲《平湖秋月》是根据同名粤曲改编而来的，这首根据广东音乐素材创作的钢琴作品，由于是移植改编曲，那么就要求最大限度地保持原曲的风格，因而为了更好、更准确地理解这首作品，笔者认为需要首先来了解一下原曲的一些基本情况。

（一）粤曲《平湖秋月》简介

《平湖秋月》原是一首广东音乐，又名《醉太平》，源于北方小调《闺舞》。初见于1930年，乐谱详载与1934年《弦歌中西合谱》第四集中，是一首借景抒情、格调清新，具有浓郁地方特色的乐曲，是广东音乐名作家吕文成的代表作。作者在乐曲中以极为丰富的变奏手法，充分的把人们热爱生活、热爱自然的美好感情溶灌在音乐之中。曲调十分流畅、委婉，给人以美的享受。吕文成青年时期受江南丝竹乐的熏陶，在这首乐曲中，他将江南丝竹和广东音乐的风格特点巧妙融合在一起并加以发展，使音乐具有连绵不断的抒情性。原曲有多种形式的演奏，还有填词演唱的歌曲，其中最为常见的是由高胡、扬琴、秦琴、吉他、椰胡、木鱼演奏的器乐小合奏。乐曲旋律古朴、优美，格调悠扬、细腻，充满诗情画意，描绘了中国江南湖光月色、诗情画意的夜景，表现出作者眷恋、陶醉于“平湖秋月”美景之中的愉悦心情，抒发了人们对生活的无限感慨。

（二）关于“广东音乐”

“广东音乐”是我国近代有较大影响的地方乐种之一，也是最具岭南文化特色的一大民间乐种。产生并流行于广府民系的粤语方言地区，后逐步发展为具有独特南国情调的通俗化大众音乐。在形成过程中广泛吸吮我国传统音乐文化的养料，甚至包含西方音乐文化的某些因素，同时，又始终保持一种折衷中西、融会古今的变革的精神。

“广东音乐”是从曲艺、民歌、戏曲中的伴奏、过门音乐，逐渐独立出来的纯器乐乐种。属于标题性音乐，创作曲目占绝大多数十分丰富，有乐谱可稽的累计近千首，这在全国地方民间乐种中是罕见的。传统“广东音乐”大部分是有关风花雪月、鸟语花香的，这些描绘大自然景象的音乐作品在借景抒情的同时，也在追求“天人合一”的人与大自然之间的和谐，追求“情动于中，故形于声，声成文谓之音”的和谐。

在一个多世纪里，“广东音乐”凭借着旺盛的生命力和强大的亲和力，迅速发展成为享誉海内外的民间器乐乐种——民间丝竹乐。他的发展大致可以划分为五个阶段：孕育期（19世纪末以前）、生长期（19世纪末到20世纪20年代初）、成熟期（20世纪20年代初到30年代末）、徘徊期（1937年—1949年）、发展期（1949年—1966年）。在“广东音乐”发展的每个历史时期，都产生过并留给后代大量传世之作。这些作品带有深刻的时代烙印，有标题、篇幅较短小，具有典型的岭南潇洒逸脱、清新细腻、通俗包括之

特质。本文研究的《平湖秋月》正是产生于“广东音乐”成熟期的一部著名的传世之作。

（三）主奏乐器

“广东音乐”在每个时期的主奏乐器都略有不同，这里我们主要介绍与本文相关的成熟期最具有代表性的乐器。在 20 世纪 20 年代之前，广东音乐及粤剧、粤曲的使用乐器中，都没有今日所见的高胡。高胡是经司徒梦岩、吕文成等人在二胡的基础上改革而成的。将二胡外弦由原来的丝弦改用为钢丝，同时提高了四度定音，创作了现今的圆筒钢丝、夹于两膝之间演奏的高胡，由于其音色非常美妙、清悦、动听，一经问世，很快就被人们广为接受，并且一跃成为“广东音乐”的灵魂乐器。

1. 高胡：高胡具有音色清脆，低音区圆润、高音区明亮的特点，它就像女声四重唱中的女高音一样，在乐队中占有非常突出的地位：因此，中国的民族管弦乐队中一般都给高胡配备相当重要的席位。同时，由于高胡有特别丰富的表现力，适于演奏抒情，活泼和华丽的旋律，因此，它在乐队中经常以华彩的方式给乐曲的主旋律做伴奏，并且能把主旋律按照情感的需要加以装饰。

2. 椰胡：又称“潮提”，在潮州音乐称为“无弦”，流行于广东地区。椰胡形制、用料、工艺与秦腔板胡相似，琴杆略细稍短，用硬木制作，全长约 60 公分，琴筒用半个椰子壳完成，前口蒙桐木版，背面开五个金钱眼状音孔，常用小贝壳做琴码，两轴张丝弦两根，弦较板胡弦略细，弓为两弦所夹，用马尾弓在两弦间拉奏，五度定弦，椰胡的内弦为 g，外弦为 d¹。椰胡主要用于软弓组合的“广东音乐”和广东戏曲、粤曲伴奏等，也用于新型民族乐队，为中音拉弦乐器或次高音拉弦乐器，以高音谱表记谱。其音色圆润、柔和、纯厚，擅长于演奏恬静、优美或哀怨凄凉的曲调。椰胡除了作为伴奏乐器外，亦可重奏、合奏或独奏。

3. 喉管：又称“竹管”，亦称“短管”、“短筒”。喉管流行于我国广东、广西地区、广东音乐的特性乐器之一。喉管由哨子、管身和喇叭口三个部分组成。喉管有七个音孔，只能奏出八个音，按七声音阶次序排列。可奏出音程的跳动，也可演奏“滑音”、“迭音”、“花舌”、“颤音”等。喉管没有变音装置，很少转调，偶尔转到属调和下属调。喉管多用于戏曲音乐的伴奏，在某些地区吹打乐队中也有使用。在民族管弦乐队中，喉管有时同其它中、低音乐器结合使用，用来加厚乐队的中、低音。喉管音域很窄，使用受限制，音色不易于其它乐器融合。

4. 秦琴：秦琴是由月琴演变而来。秦琴结构和阮相似，共鸣箱小于阮和月琴，但琴杆较长，属弹拨乐器。包括琴身、琴杆、琴头、弦轴和琴弦等部分。琴身即共鸣箱。音箱用桐木制，弦轴使用琴杆木料或齿轮铜轴。现多使用三弦秦琴，用丝弦或钢丝弦，演奏时使用拨子弹奏。秦琴音色明亮柔美温和，和其它乐器演奏时音响颇协调，属于中音器。原是潮州音乐乐器，20 世纪 20 年代以后，常用于“广东音乐”合奏，成为“广东音乐”特色乐器之一，定弦为 g、d¹，音域为 g、d²。

二、钢琴改编曲《平湖秋月》的创作背景

（一）作者的简介

陈培勋生于1921年1月15日，祖籍广西合浦。幼年就随其父陈德光学习钢琴，对钢琴产生了浓厚的兴趣。上中学后，他经选拔担任学校教堂的司琴。1937年至1938年间，还随管风琴名师拉福特，以及史密斯学习管风琴和作曲理论，直到1938年17岁中学毕业，这一阶段的学习为他以后接受专业音乐教育打下了良好的基础。中学毕业后，他违背了家庭一直希望他学习医学的愿望，继续学习钢琴和音乐，1939年考入伤害国立音乐专科学校，师从李惟宁学习作曲，进一步打下了作曲、理论方面的知识基础。1941年陈培勋返回香港，投身于爱国的救亡歌咏运动。他这个时期的创作，包括钢琴曲《前奏曲与赋格》两首，宗教合唱曲四首和抗战合唱五首。

新中国成立后，陈培勋参加了中央音乐学院的建院和工作，从1949年到1981年，陈培勋在中央音乐学院工作了三十多年，历任副教授、教授，作曲系配器教研室主任，他一边学习，一边创作，一边教学，获得了丰硕的教学及创作成果，成为他一生中硕果累累的重要时期。

他在这一时期的主要成就包括：钢琴曲《卖杂货》、《思春》、《旱天雷》、《双飞蝴蝶主题变奏曲》和《平湖秋月》，交响诗《心潮逐浪高》，第一交响曲《我的祖国》，钢琴协奏曲《国际歌》，第二交响曲《清明祭》等作品。

陈培勋为我国的音乐教育事业倾注了毕生的心血，他的创作可谓在现代音乐的中国音乐历史写下了重要的一页。

（二）钢琴曲《平湖秋月》的创作背景

钢琴曲《平湖秋月》是陈培勋先生于1973年，受著名钢琴家周广仁、殷承宗之邀，根据同名粤曲改编而成的。陈培勋先生在移植改编钢琴曲时，旋律和结构未作任何变化，只加上了1小节半的引子，可以算是纯粹的移植改编曲。编配上他首先采用自然调式的和声手法，除三度结构的和弦外，还依旋律风格采用了一些五声纵向结合的和弦。而没有配置任何一个变化和弦，构成平和、明朗的和声背景，勾画出一幅微波荡漾的画面。乐曲是典型的中国民族五声调式作品，调式特点是多采用^bD宫体系内的羽、徵调式。调式转换以同宫体系内宫、羽调式交替较多。各小段音乐都是由强调宫音或徵音开始而结束于羽音，上五度移宫形成调式转换，效果柔和自然，意味淡雅。乐曲的曲式结构具有应用核心音调贯穿发展的特点。起承转合、环环相扣。乐曲由静而动，又由动而静，借景抒情，寓情于景，情景交融，依循了中国传统的美学原则。

第二章 钢琴曲《平湖秋月》的演奏技巧与音乐表现

音乐艺术是一种不能脱离表演的艺术。一部音乐作品无论它多么美妙，多么动人，也不管它具有多么深刻的内涵，多么深邃的文化精神，其艺术价值、审美价值的体现最终都离不开音乐表演。作为一门独特的艺术，钢琴产生于与中国不同的文化环境里，有着迥异于中国传统的风格特征。中国传统音乐打着深深的民族烙印，具有浓郁的民族韵味，中国的民族乐器有丰富的演奏技巧和方法，善用各种音色变化来表现音乐形象。由于受音律、音色韵味等因素的限制，钢琴在表现传统民族音乐中势必将存在一定的局限性。如何用钢琴极大限度而又恰到好处地表现中国传统民族音乐的韵味，不仅是作曲家在创作时要解决的问题，也是演奏者在二度创作中所要面临的重要课题。

音乐表演的本质在于“二度创作”。也就是说，音乐表演不仅要忠实于原作，以第一创作作为出发点与归宿点，对作曲家表示必要的尊重，同时还要做出表演者的创造。在这一章，将论述关于《平湖秋月》的创作特点及创作技法，这些都是关于“一度创作”的阐释，在此基础上，我们再对演奏技巧和音乐表现等方面进行分析和研究。

一、关于乐曲的音乐分析

《平湖秋月》乐曲旋律明媚流畅，音调婉转，描绘了中国江南湖光月色，诗情画意的夜景，表达了作者对大自然景色的感受与热爱。钢琴改编曲在原曲调表现力的基础上又充分发挥了钢琴的多声部优势，运用丰富多彩的节奏织体，将乐曲雕琢得更加玲珑剔透。

（一）曲式结构

《平湖秋月》篇幅不长，旋律自由伸展，一气呵成。陈培勋先生在改编过程中，运用了结构简洁、音乐材料集中的小型曲式——一部曲式，通过单一音乐材料进行不间断的连贯陈述，形成了由四个部分构成的多乐句的结构陈述形式，并在这四个部分中形成了有层次的发展，结构图示如下：

	乐		句			
	引子	a	b	c	d	尾声
小节数：	2	7	4	4	5	4
起止小节：	(1-2)	(3-9)	(10-13)	(14-17)	(18-22)	(23-26)
调式：	D 宫					

乐曲的曲式结构具有应用核心音调贯穿发展的特点，起承转合、环环相扣。乐曲由静而动，又由动而静，借景抒情，寓情于景，情景交融，依循了中国传统的美学原则。这和西方音乐中鲜明的“块状”结构有较大的区别。

（二）调式调性

陈培勋没有套搬西洋曲式结构中调性布局的框框，而是根据我国民族民间音乐中的调性原则布局自己的调性手法，采用了典型的中国民族五声调式，使用^bD宫系统^bD调式，偏者为^bG和C。调式特点是采用^bD宫体系内的羽、徵调式。调式转换以同宫体系内宫、羽调式交替较多，各小段音乐都是由强调宫音或徵音开始而结束在羽音，上五度移宫形成调式转换，没有了生硬和茫然之感，效果柔和自然，意味淡雅。

例如，乐曲第1段中的调式布局为：宫—徵—羽—宫—羽。这种调式交替，使旋律的发展更富有动力，加深了旋律的表现力。

（三）旋律

旋律是音乐的灵魂，它是构成音乐形象的关键因素。《平湖秋月》的旋律具有典型的广东音乐的特点：节奏变化自由丰富，旋律线多跃进，有时幅度较大。乐曲的旋律创作，在传统叠句手法的基础上，使用变型方法，在围绕中心音的行进中，使旋律自由伸展变化。乐句的发展在保留原曲旋律的精粹片断之外，随感情、语汇的变化有机的渗入新材料。这种旋律骨架基本相似的自由变奏手法，体现了中华民族“同中有异，异中有同”的变化统一的哲学观点。

以乐曲的第1段(谱例34)为例。前3个乐句以合头、合尾的手法，相互紧密衔接。后3个乐句以并头句的手法发展旋律，这都是民族民间音乐中常见的重复手法和技巧。

谱例 1

乐曲第3段结束句与第1段的结束句具有相同的性质和骨干音，形成段落的合尾，使乐曲的旋律具有循环的结构特点。

（四）和声

陈培勋先生摆脱了欧洲自然大小调体系的和声手法。他在《平湖秋月》的和声运用中主要体现了三个特点：

1. 采用与旋律调式风格统一的和声配置
2. 使用五声调式纵合化的和弦配置，构成平和明朗的和声效果。

这种方法是化横为纵——把横向进行的音乐材料作为纵向叠置，使其构成一种和声

形态，纵横结合自然贴切，没有生硬牵强之感，使和声与旋律相互交融。陈培勋先生的《平湖秋月》中，柱式和弦以三度叠置和宫加六和弦为主，而分解和弦则以纵合化的多音和弦为主，使得清淡典雅的民族风味得到尽现。（见谱例2）

谱例2



3. 采用多种含有不协和音程的和弦。

作者有意淡化了和声的三度叠置，削弱了传统调性和声的功能性，使作品具有了一种新鲜的和声效果。总结起来，乐曲中运用了替代音和弦、附加音和弦和省略音和弦等手法来强化和声的五声性结构特点。

如乐谱第19小节(谱例3)中的替代音和弦和省略音和弦。第一拍后半拍的和弦如按功能属性，应该是 $\flat E-\flat G-\flat B-D$ 的配置，而作曲家用 $\flat A$ (徵)音来替代 $\flat G$ (清角)；第二拍后半拍的和弦，本是 $\flat A-C-\flat E-\flat G$ 的配置，而作曲家在这里却有意省略了 C (变宫)音。

谱例3



再如乐谱第22小节(谱例4)中的附加音和弦。作曲家在第一拍的 $\flat B-\flat D-F-\flat A$ 和弦中附加上 $\flat E$ (商)音，减弱了和弦的三度叠置关系。

谱例 4

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system features a treble and bass staff with various dynamics and articulations, including 'poco rit.', 'meno mosso', and 'dolce e espr.'. The second system, labeled '附加音和弦' (Additional notes and chords), shows more complex chordal structures and is marked 'a piacere'.

类似的例子在乐曲中还有不少，作曲家的这种和弦配置法，增强了作品的民族性内涵。

在曲中作曲家运用了很多西欧传统的音乐技法。但他的应用是自由的，在曲式、节奏、和声、织体等方面都没有受到欧洲传统作曲技术的约束，完全是抒发作者在创作中对中国传统音乐的一种感受，用钢琴这种西方乐器表现中国传统五声调式音乐做了一次成功的尝试。

二、关于乐曲的演奏

(一) 对乐曲的具体分析

《平湖秋月》具有浓郁的民族风韵和高洁幽雅的格调。充分表现出中国古老文化中的“虚”，“空”境界。因此，我们在演奏这首乐曲时，最重要的是做到气息贯通全曲。气贯才能韵足。气与韵表里相应合而一体，使演奏出来的乐曲余韵无穷。为了便于对乐曲的发展进行阐述，根据我们在前面的曲式分析，笔者将全曲划分为“起、承、转、合”4个部分共含5个段落，即把引子和乐句a划分到一段。

1. 起(段落一 1-9小节)

乐曲一开始左手低音区的空五度非常重要。弹奏者应力透指尖轻轻摀下琴键，同时踩下踏板，让声音迅速漫开。这个空五度低音一连奏响4次，宛如薄暮时分飘荡的钟声。三十二分音符的音流柔和地出现，如微风拂过湖而，湖水轻起涟漪。弹奏这些三十二分音符，手指应贴着琴，使乐曲保持流畅。还应强调旋律的歌唱性，触键时要注意指头和手腕的配合，把每一个小连线衔接得天衣无缝；同时，手指重心移向高音，突出旋律音，使每一个音符的音质都晶莹透明。这一段最后一小节的琶音和弦应与前而有所区别，像琵琶的扫弦，弹奏要果断有力，同时按琴谱上而所示做渐强。

2. 承(段落二 10-13小节)

这里音乐以极大的反差，通过第9小节最后半拍的3个十六分音符叹息般过渡过来。音量从f转为p，音色由清亮转为柔和。这四个小节的旋律也交由左手弹奏，这段旋律有较长的气息，所以要非常注意句逗的呼吸。左手起手的动作不妨做得夸张一点，下键

的速度要慢，这样才能把旋律弹得气韵深远，内涵更为丰满。右手的伴奏使用密集的琶音织体，弹奏这些琶音时要轻而不虚，听觉上有一种朦胧感，音量则渐强渐弱地起伏。指上灵动而不呆板。为了弹出飘渺的意境，这几个小节应踩着左边的柔音踏板来弹，以便于更好地控制音色和音量。在本段中，作曲家特别提醒弹奏者：左手要用 mp 的力度，右手用 pp 的力度。这就是说，切勿以钢琴织体的变化淹没旋律的音响，旋律与伴奏要主次分明以防喧宾夺主。

3. 转(段落三 14-17 小节)

这里音乐由柔和慢慢转为兴奋，动感的加强越来越明显，音乐形象愈加鲜活。第 14 小节至第 16 小节的音乐由三个声部构成。右手的高声部十分重要，要尽可能弹成连奏，演奏出富于歌唱性的旋律，高音的触键要敏锐而自信，音色才会明亮而有神采。左手是低八度重复右手的旋律。此处作曲家的意图并非单纯强调旋律的力度，而是想通过左、右手音乐的交相变化(主要是明暗对比)来衬托旋律，使旋律线条显得更为流畅而且层次分明。因此，弹奏时左手触键不妨轻一点，下键的速度不妨慢一点，使音乐柔和下来。

(段落四 18-22 小节)

在这里音乐从容的进入高潮，这是整首乐曲最动情之处，作者以饱满的意兴讴歌良宵美景，将空灵梦幻的世界更加欢快地呈现出来。演奏这段音乐高潮时，情绪的表露应逐级推进，形成一浪高过一浪的情感波澜。旋律之间则要气息贯通，保持住持续兴奋的状态。左手的弹奏需体现出内在的力量感，按曲谱上标示的 ff 力度，放松手臂、手腕，将全身的力量都积聚在指尖。弹奏时要从容不迫，七连音、九连音甚至十一连音依次连续变化要准确而流畅。4 个小节的高潮过后，音乐归于平静，然后用两拍很短的感叹句结束这一段。

4. 合(段落五 23-25 小节)

尾声的意境空明悠远。右手的颤音响起，似箫的颤吟。弹奏时，要表现出箫所特有的气息震颤感。结束处，作者用的是感叹式的音调，这要求必须在极轻的音响中巧妙地演奏出长气息的句子，此处需加上左踏板，手指一触即离，形成虚幻飘忽的音色。

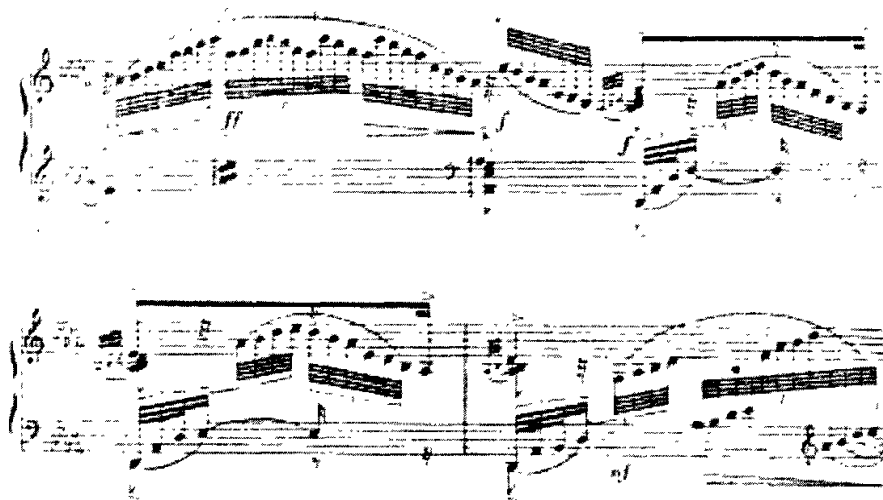
(二) 风格问题

1. 节奏与速度的掌握

中国钢琴音乐作品演奏中对于速度与节拍时值的把握是一个不容忽视的因素。这里所指的速度与节拍时值不是标在乐谱前面左上方的乐曲基本速度与节拍时值或者标在乐谱中间的变化速度与节拍时值，而是指中国民族乐器演奏时所具有的即兴性或者“随意性”所形成的，随着乐曲自身的抑扬顿挫、作品情绪的变化以及演奏者内心碰溅出的“活的火花”而产生的节拍节奏的微妙改变而引起的演奏速度与节拍时值的变化。中国钢琴音乐作品演奏的这一特点使得音乐作品的演绎能够避免“四平八稳”、“规规矩矩”的呆板，显现出栩栩如生的灵性与动人心弦的活力，这是在演奏的节拍节奏把握、弹性张力控制等方面同欧洲钢琴音乐作品的演奏的明显区别之处。其依据在于中国民族乐器演奏中的“死曲活奏”、“拍可无定值”开放性的表述方式，来源于中国传统音乐二度创作过程“以人为本”的美学意识。

在《平湖秋月》这首乐曲中，虽然从谱面上来看，节奏较为规整，但在实际演奏中并不能过于严格地按照节拍弹奏，应恰当处理好节奏的自由伸缩，根据旋律的语气来表现音乐。如果按照乐谱上的死拍子弹奏，音乐将十分机械，也不能准确地表达作者的意图。为了充分表现音乐，我们可以在某一个音上做必要的停留或延长。如谱例 5（19 小节）

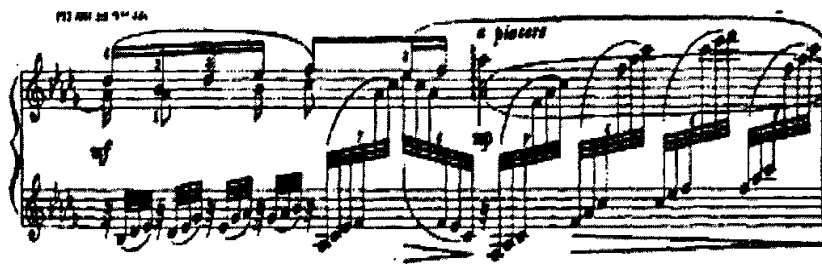
谱例 5



这个小节中的第三、四拍的主要旋律是高声部的八分符点节奏，如果完全根据前面一、二拍的节奏速度来弹，就会显得过于匆忙，也无法将此处作者对于欣赏美好景色的赞叹之情体现出来。所以，在这两拍的节奏上，要尽量“拉”开一些、弹慢一些，并注意声部层次的对比，同时，在弹到每一拍最后的十六分音符（即 $\flat a$ 音）之前要稍稍停顿一下，在将此十六分音符弹出，这样才能更好地将旋律线清晰地呈现出来。

类似这样的情况在第 21 小节也有（谱例 6）

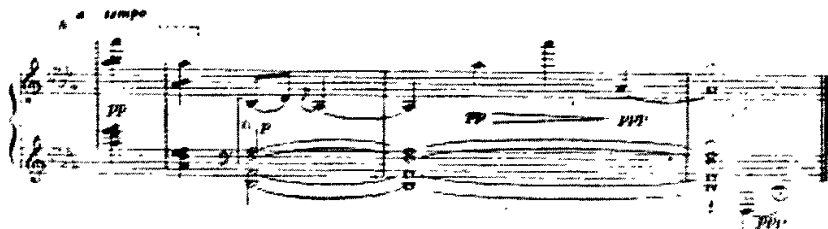
谱例 6



为了将第三拍的琶音和弦表现得更引人注目，使其有充分发挥的空间，第二拍的两个十六分音符就不应该按照正常的节奏弹，而是应该稍慢又有些强调地奏出。

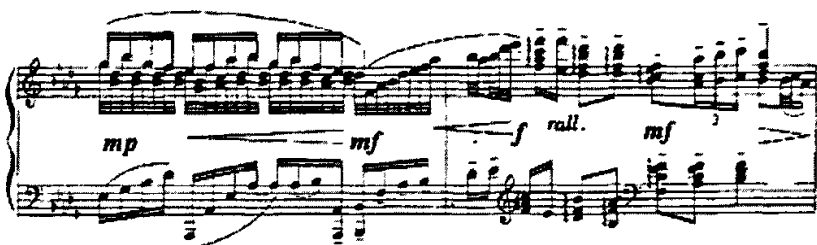
乐曲的结尾处虽然在谱面上交待了要按正常速度弹奏，但实际上，为了体现对渐行渐远的美景的回味，则需在最后几个不同音区上的 $\flat A$ 音做渐慢、渐弱的处理（见谱例 7）

谱例 7



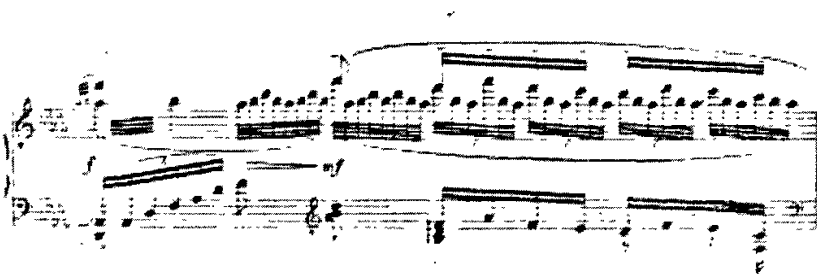
全曲除了作者明确标注的三处渐慢（分别在第 9、20、23 小节）以外，为了更好地表现音乐内容，体现传统音乐的韵味和特色，我们应该根据音乐的进行，把旋律做节奏上的自由伸缩处理。（谱例 8）

谱例 8



这里的旋律连贯、流畅，形象的表现出湖面上微风习习、水波荡漾的情景。因此，前三拍右手高声部的旋律应做渐快的处理，节奏一拍紧似一拍。与此同时，配合着力度上的渐强，到了第四拍的长音上，再把节奏“拉”回来，稍慢些弹出后面的琶音。同样，这样的“橡皮筋”节奏在第 14 小节也得到了体现（谱例 9）

谱例 9



为了强调右手的高音 f，就要将节奏在此处稍停顿并把左手的琶音弹的松散一些，但后两拍又要将落下的节拍赶回来，所以又要弹的稍快些，尽量轻巧、流畅。

正是这种节奏自由的伸缩性，使乐曲平添了不少独特的魅力。在此，演奏者可以充分发挥节奏的自由度，并注意旋律的内在律动感，把握好作品的张弛。但是，这种节拍节奏和速度处理的灵活性与自由度，归根结底是根据演奏者对于音乐作品的感受和理解，出于音乐表现的需要所作的即兴性的发挥，与所谓“无病呻吟”、“故弄玄虚”等等浮夸虚伪的演奏恶习毫无关系。另外，这同欧洲古典派、浪漫派尤其是肖邦钢琴音乐作品演奏中的“伸缩速度”（Rubato）迥然不同。根据《牛津简明音乐词典》的解释：这种伸缩速度“原意为‘夺取的时间’。一种演奏方面的现象，在一个短时间内不顾及严格

的拍子——在某个音符或某些音符中‘夺取’的时间‘偿还’给后面的音符。……在肖邦的作品中运用伸缩速度特别引起争议，因为在他的音乐中运用它会危险地开滥用的先河。关于他的（以及莫扎特）伸缩速度的演奏被认为是他的左手保持相当严格的拍子，右手用伸缩速度。”这也就是说，肖邦和莫扎特等欧洲钢琴音乐作品中的伸缩速度是在基本速度由左手保持始终不变的前提下，右手可以根据需要时而“夺取”时间，时而“偿还”时间。例如肖邦夜曲的演奏。中国钢琴音乐作品演奏中速度的时紧时松、时快时慢；节拍时值的或长或短、或宽或窄，不存在“夺取时间”与“偿还时间”的问题。这种速度的微妙变化往往不需要在谱面标出，而是由演奏者心领神会地随时随地即兴发挥，是中国特点的器乐演奏中与生俱来，天然形成的本能。缺乏这种本能，则中国音乐的演奏便失去了特色和韵味，失去了东方音乐独具的艺术魅力。尤其对于速度徐缓、长于抒情、富于歌唱性的乐曲诸如《二泉映月》、《夕阳箫鼓》等等作品的演奏，这一特点更加突出，速度与节拍时值的处理往往多姿多彩，各显神通。

2. 触键方法及音色的表现

这是作者的借景抒情之作，曲调十分委婉流畅，通过对平湖秋月美景的诗情画意的描写，给人以美的享受，抒发了作者对生活的无限热爱之情。

乐曲开始的一个半小节的引子是为全曲音乐风格的一个准确定位，速度较慢，和弦稍微突出，运用踏板使和弦持续。右手的三十二分音符绵密的音型要弹的均匀流动，不要只顾追求所谓的“颗粒性”而使声音生硬，听起来很吵闹，破坏了乐曲静谧、优雅的气氛。在使声音均匀清晰的基础上，可稍弱一点，尽量弹的平稳，并随着音高的变化做一点小的起伏。用琶音和弦奏出的主题旋律（见谱例 10）在弹奏时。既要使琶音弹清楚，琶音的速度要快并将高音突出，声音透明而又清晰，又要注意旋律的连贯与韵味。因此在弹奏时，手臂、手腕要扬起来些，突出小指的旋律音。典雅幽静的主题旋律缓缓地把人们带入月照平湖的艺术境界，要弹奏的清秀悦耳，气息连绵悠长，呼吸要自然，不能破坏长句子的感觉，声音犹如天籁般纯净明澈，纤尘不染。左手三十二分音符的弹奏与引子中的同类音型基本一致，只是要弹的更轻一些，以便更好的衬托右手的旋律，音乐的律动要与右手旋律的流畅、连绵起伏协调一致，使这一典雅的对自然景物描写的音乐既抒情优美又充满活力、洋溢着自然的生机。

谱例 10

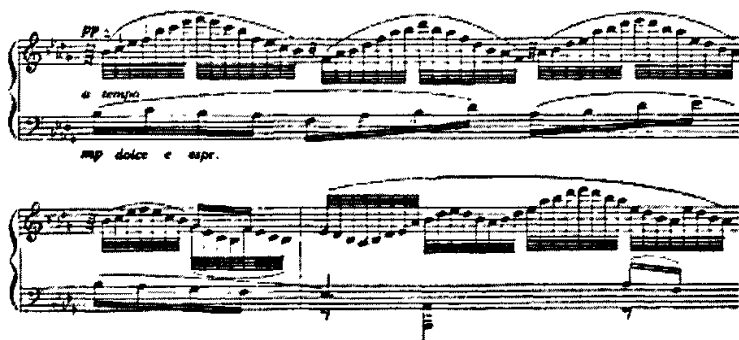
The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a melodic line with a slur over it, marked with 'mf' and 'dolce e. esp.'. The lower staff contains a rhythmic accompaniment of thirty-second notes. The second system continues the same musical material. The notation is clear and professional, typical of a published score.

谱例 11



上例（谱例 11）中右手控制两个声部，要根据旋律的进行让重心有倾向的转移落到高声部的旋律音上，使旋律连贯、顺畅，中声部的三度音程要弱奏弹齐。谱例 12 中旋律由左手在低音区徐缓奏出，右手六十四分音符的波状音型可根据音高的波状走向自然渐强渐弱，要在弱奏的情况下弹得华丽而有光彩。用这种流利的音型衬托中低音区徐缓细腻旋律，使得音乐静中有动、动中有静，在流动中求得恬静，形象的表现出湖面上微风习习、水波荡漾的情景。

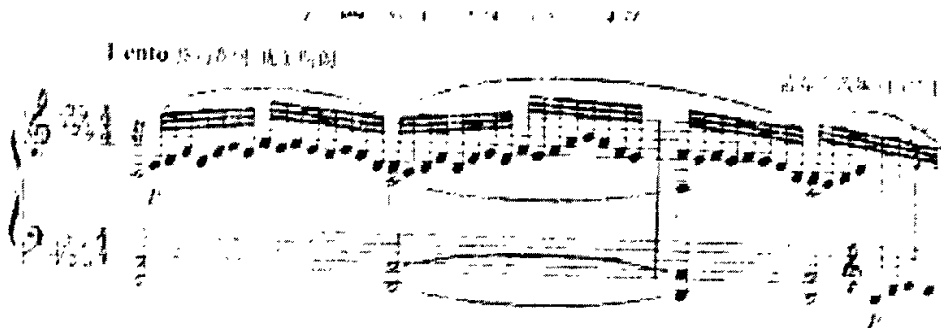
谱例 12



3. 踏板的使用

在钢琴演奏中，科学地运用踏板是至关重要的，它的运用不单纯是个技术问题，更多的取决于演奏者对音乐的理解。中国钢琴音乐由于具有五声调性的特点，使得踏板的运用在西方和声体系带来的踏板规律的基础上需丰富而又准确，也就是要以和声的变化，节奏、色彩效果的需要及作品的风格为依据，科学地运用踏板。如引子部分踏板踩到底，长一些，使和弦持续、波状琶音音型连贯起伏（见谱例 13）。

谱例 13



三、关于乐曲的音乐表现

这首乐曲是由广东音乐素材移植改编创作而成的钢琴曲，那么在弹奏中作品中的广东音乐风格要把握好。广东音乐旋律优美流畅、节奏清新明快、富有南国情调，其乐队组合几经改革形成了以高胡、扬琴、秦琴、洞箫、椰胡组成的“五件头”以高胡主奏的软弓组合形式，在作品中时常会听到模仿高胡、扬琴、洞箫等乐器而产生的浓郁的民族民间音色，作者运用了模拟性与描绘性的音色技法。弹奏者不仅要注意旋律线、声部层次、和声、织体、复调等手法的处理，更重要的是通过音色、力度、踏板、指法等弹奏手段的变化突出表现中国民族文化的神韵，以求达到完美的境界。

（一）模拟性与描绘性的音色技法的运用

所谓模拟音色，是指用钢琴这种依靠琴槌击弦发声的键盘乐器在演奏某些中国钢琴音乐作品的时候，运用演奏者的演奏音色的想象能力和恰到好处的触键方法，产生某些民族乐器的声音效果和自然界的音响，引起听众丰富的联想和想象，使得钢琴对于音乐作品的演绎惟妙惟肖、生动形象。所谓音色技法，指演奏中国钢琴改编曲时借鉴、模仿民族乐器的演奏手法，产生音色联想，而寻求的某种合适的钢琴触键方法和演奏技巧，其目的是为了把作曲家蕴涵在作品中的中国音乐的音色风格表现出来。”^①

作为作曲家，钢琴独奏曲《夕阳箫鼓》和《阳关三叠》的改编者黎英海认为：“就乐器而言，钢琴的音色是单一的，但通过不同的演奏法、不同的触键、不同的踏板用法以及音区、音量等等方面的对比，完全可以产生不同音色的联想。像弹《夕阳箫鼓》时，演奏者的脑子里应该有笛、箫、琴、筝、琵琶等中国传统民族乐器的音色。”^②

关于音色技法的运用，下面就这首《平湖秋月》仅举数例，以作论述。

1. 模拟民族乐器的演奏法和音色

高胡是广东音乐的主要乐器，是乐队的核心，它的特点是音乐高亢明亮、坚实娇美、音质柔美纯净、上下滑指柔和、运弓平稳连贯、加花自如、有很强的歌唱性。陈培勋在改编这首乐曲时，要忠实原作保持原曲的广东风格，必定要模仿高胡的音色。如乐曲第一段(谱例 14)中，作曲家用琶音和短倚音的装饰音形式来模拟高胡的滑音，将高胡明朗清澈的音色模仿得惟妙惟肖。

谱例 14



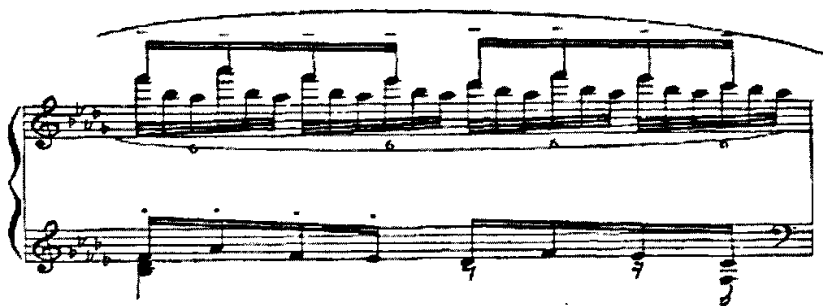
^① 《根据传统音乐改编的中国钢琴曲的演奏特色》代百生《音乐研究》1999年1月第51页

^② 《探中华之乐 求民族之风-黎英海先生访谈录》苏澜深《钢琴艺术》1999年1月



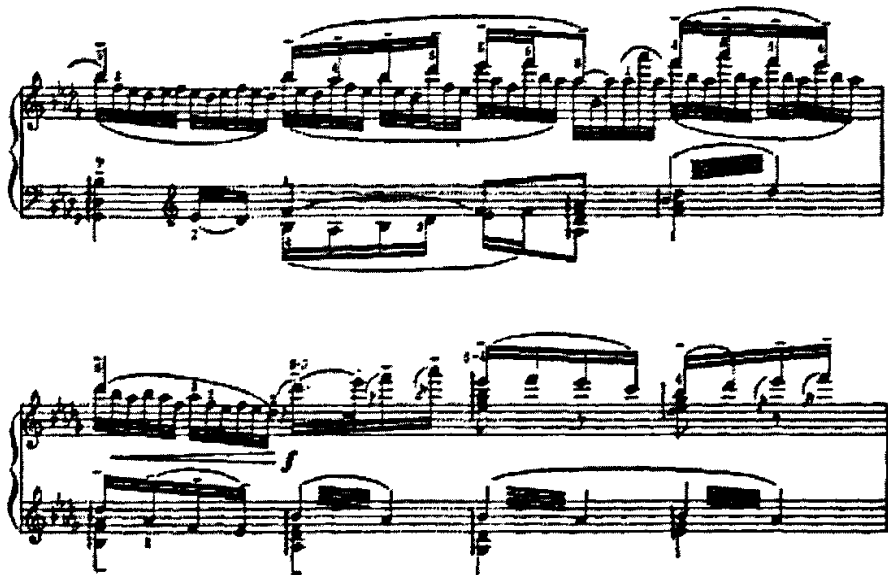
(谱例 15)中带有保持音的高音旋律, 我们就能听到有高胡的声音, 在弹奏时要把这几个旋律音弹的明亮捉拔。而旋律音下补充的六连音小音符, 似扬琴、古筝的弹拨乐器, 要弹的均匀、轻巧。

谱例 15



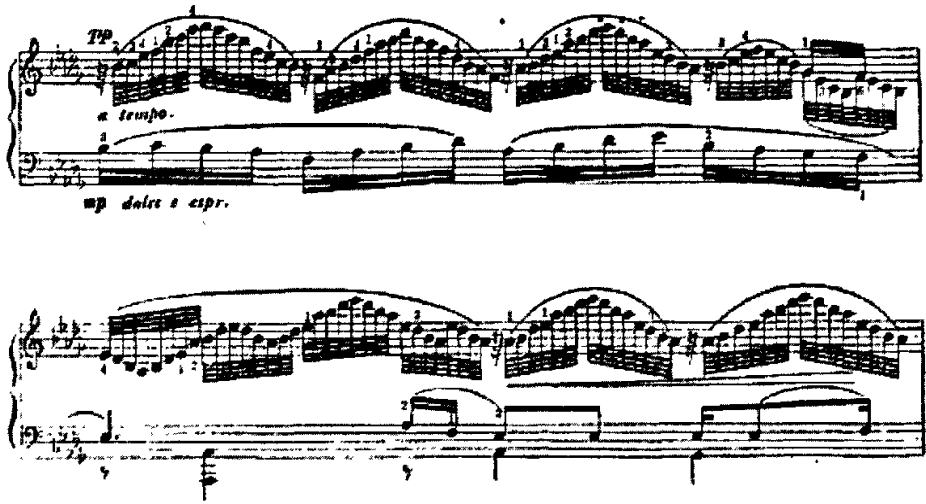
又如乐曲在第 18—19 小节(谱例 16)高潮段落中, 作曲家通过左手的震音伴奏, 来模拟扬琴的轮奏及滚奏技巧, 而右手还是在高音区用装饰音模仿高胡的滑指效果。

谱例 16



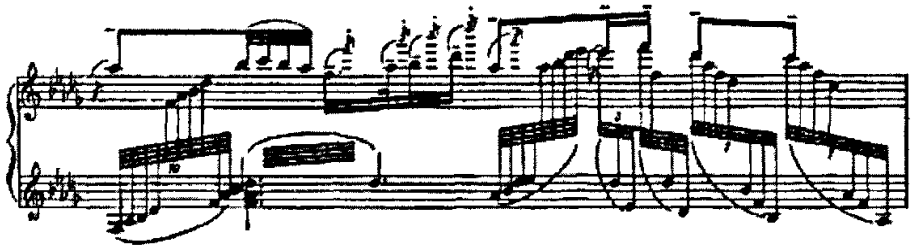
再如乐曲中出现了“琶音音型”的连续的三十二分、六十四分音符的和声织体(谱例 17), 来模仿古筝的刮奏技巧, 体现了月色笼罩下的湖面波光粼粼的音乐背景。

谱例 17



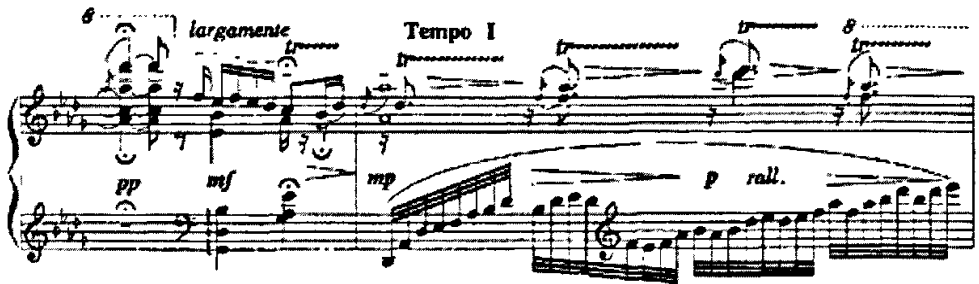
(谱例 18)八度音程的后倚音如同高胡演奏中滑向高八度把位的“大绰”(大绰是广东音乐中极具特色的表现手法,为滑音的一种,由低处滑向高处称绰,向上滑动的音程距离较大称大绰。)应弹的清亮而有弹性。

谱例 18



结尾的颤音(谱例 19)像是琵琶的轮指,在音色上又像是模仿洞箫的声音,弹奏时手指贴键,积极灵活但动作要小,要注意手腕、手臂的放松。最后几个相隔在五个八度的跳音,力度从 pp—PPP,手指要极好的控制,使音乐逐渐消失结束全曲。

谱例 19

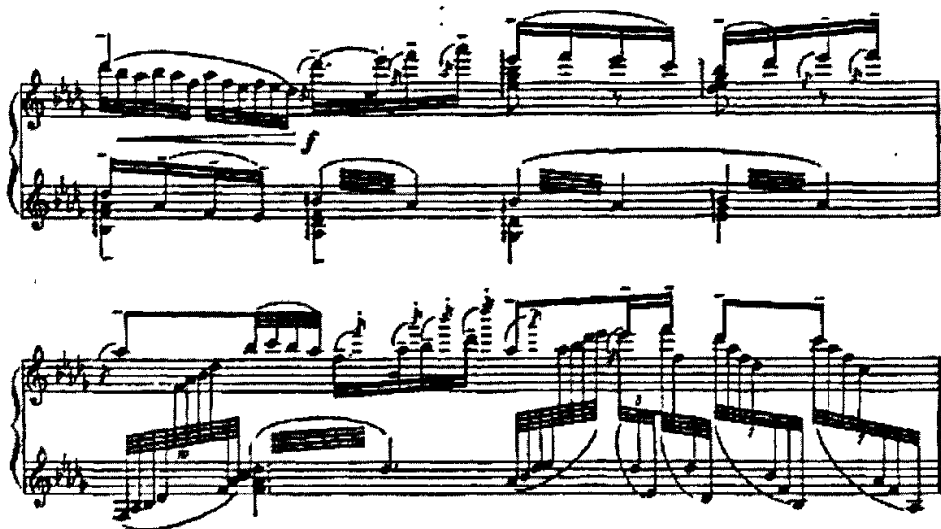


2. 模拟自然界音响

由于声音特点与色彩的原因，用钢琴不同的音型和织体模拟水声，效果独特。主要手法可有：琶音、分解和弦、柱式和弦的撞击奏法等。

《平湖秋月》中，有湖水清清、波浪翻滚（见谱例 17），有涟漪时泛、波光粼粼（谱例 20）。

谱例 20



双手交替弹奏的分解和弦、分解八度绵密的波状音型，模拟波浪声，再加入晶莹透明的装饰音，顿时让我们遁入梦幻般的境界，月光邀波浪跳舞，秋风与涟漪相偎，天籁之音中的心灵仿佛得到了洗涤净化，也和湖中秋月般清澈透底。

（二）意境与韵味

要想演奏好这首钢琴曲，娴熟地掌握演奏技巧固然是必要的也是重要的，但是光凭掌握演奏技巧是不能很好的演绎作品的，还应在非技术方面多下功夫。

1. 意境

“意境”在中国钢琴曲中的完美体现：意境可以理解为是“情”与“景”（意象）的结晶品。音乐艺术中的意境，因人、地、情、景的不同，会产生多种多样的美。如同是一个星天月夜的景致，就可以影映出几层不同的诗境画意。

要想演奏好中国钢琴音乐作品，对意境的正确理解和把握非常重要，在音乐表现里“情”和“景”相互交融，从而迸发出真挚的感情，在一层层更深厚的情感中，同时也透入了最深的“景”，致，涌现出了崭新的意象为生命增添了丰富的遐想空间，并开辟新的美好境界。

2. 韵味

“韵味”是中国音乐审美中的一项重要标准中国最早出现“韵”这一范畴，是出现在南朝画家谢赫的《古画品录》的序言中，但作为中国美学最高范畴的“韵”是在宋代正式出现的。在中国艺术中，“韵”相当于西方艺术中的“美”，是美学的最高范畴。

从总体上讲，“韵”包括声韵和气韵。声韵在音乐上表现的十分具体，与演奏有着密切的联系，就象说话时一定要语气。“任何一个国家的音乐都和它的语调有着很大的关系。如把西洋歌剧中的咏叹调译成中文来唱就会很难听，仿佛变了种味道似的。在欧洲(诸民族)传统音乐音体系中，一个词有多少音节，旋律中也就有多少个音高感稳定的音过程片断，也即有多少个音——一字一音、一声，一声一韵。”汉民族传统音乐音体系中的一个字就有音调变化。“中国的语言特点是一字多音、多声，一声多韵。很多音乐都是根据这些特点而产生，中国的一个字最多达到十二、三个韵，而西方音乐是一音一意(一个音是一个意思)。”在演奏中国乐曲时，如果把所有的音都演奏成为直截了当的音，就不符合“一音多意”的特点即并不是所有音的波动都一样，乐句中的音有“实”和“虚”两种状态，因此，在演奏时一定要辨别清楚，然后在触键上进行调整。声韵这一问题非常重要，明确这一问题将对演奏好中国钢琴音乐作品有着至关重要的作用。

气韵常被作为一个词来应用，实际上它们是不同的。“韵”是音乐风格的外部特征，“气”，则是在内部蕴含着的。“韵”是通过每个音乐的基本要素：单个音、节奏、速度、力度，音的长短和音高的细微变化等等来达到。“气”，则只可意会而不可言传，它不但实际存在，更是音乐风格特征的决定性因素。因此，气与韵表里相应，只可“混一”，而不可“缺一”。在演奏中国音乐作品时，“贯气”是一个非常重要的问题，气不贯就不可能达到足够的韵味。总之，韵味的把握是演奏好中国钢琴音乐作品的关键，演奏者一定要细心领悟。

第三章 民族特色与西方作曲技术的巧妙结合

钢琴改编曲利用钢琴这一外来多声乐器的优势,使传统曲调有了丰厚的背景和强有力的衬托,旋律隐含的表情得到了立体、同步的发挥,音乐发展所具有这种多声多层性的特点,是钢琴改编曲对传统乐曲的发展与更新。

根据传统的器乐合奏曲改编的这首钢琴曲,保留了原曲的民族风格,发挥了乐器本身的演奏专长,因而使这首改编曲充分体现了民族特色与西方作曲技术的巧妙结合。

一、曲式结构运用的灵活性特征

提及曲式结构,我们会自然地想到西方传统的一套逻辑严密的曲式结构原则,它的结构方式严格遵循着均衡、统一的整体原则,这种整体性原则使调性布局和主题发展必须从全局的角度互相牵制,西方传统曲式偏重于音乐的理性思维,往往由点到面层层推开,在有序排列的进展中,在技术手段环环相扣、逐层叠置中,描述深远的理想,展开澎湃的激情,构筑盘桓遥远的哲理^①,形成了如:变奏曲式、奏鸣曲式、回旋曲式、套曲曲式等一系列曲式结构。

中国传统音乐思维具有“模糊性”的特征,它不以先验的理想和揭示事物的整体性存在为目标,而是以对现实的体验过程和对终极存在的体验悟化过程为艺术行为的宗旨。这种音乐思维偏重于感性思维,导致了在艺术表现中将内容与形式有机结合,在结构上形成了不同于西方音乐传统曲式的思维模式,中国传统音乐的结构则不同于西方,它不拘泥于某一固有的格式,音乐大多根据内容和情绪发展的需要而展开,段落的结构布局相对比较自由。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^②。一段体,二段体以及多段体均是篇幅较小的结构形式,它们既可以成为单独的音乐结构,又是构成其它大型曲式的基础结构。广东音乐《平湖秋月》就属于这一类型。变奏体是中国民族曲式中最重要类型之一,根据自身变奏手法的不同,又可分为多种变奏形式,如古琴曲《阳关三叠》,琵琶曲《夕阳箫鼓》都是典型的变奏体。回旋体是同段落与不同段落交错出现两次以上所构成的回旋性结构。联曲体是按内容需要或按一定的体统格式,将两首或两首以上的民歌或曲牌联缀而成,是民族曲式的重要类型之一。板腔体是根据曲调的模式特点在相同或不同的板式、调式、调性上发展、演变成的完整结构,广泛运用于戏曲音乐,有些曲艺音乐也具有板腔体的因素,综合体是在同一乐曲中包含两种或两种以上结构原则的综合性结构。如琵琶曲《十面埋伏》,以多段结构为主,局部综合了变奏原则。

中国传统乐曲改编成钢琴曲的过程中,作曲家根据内容的需要,或保留原曲的结构,

^①转引自《根据传统音乐改编的中国钢琴曲的演奏特色》代百生《音乐研究》1999年3月第1期

^②《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

或在原曲的基础上兼收西方传统曲式和中国传统音乐的曲式结构特征，依感情变化和钢琴的演奏特点而尽情发挥，贯穿发展，一气呵成，形成较为自由的曲式结构。

西方音乐注重对比，采用在对比中求统一的原则，常用突变的方式表现对比，追求强烈、鲜明的变化，突然显示出不同；而中国传统音乐讲究统一、结构安排采用的是一种在传统的基础上呈现出对比的原则，常用渐变的方式表现对比，要求自然柔和的变化，逐渐显示出不同。

中国传统乐曲的旋律发展手法较多的采用以一首曲调为基础，用加花、添跟、换头、展衍等手法展开乐思，基本上是一种曲调在横向上逐渐变化；西方传统音乐则常常把一个动机在不同音区、不同调性上重复、模进、变形以展开乐思、是动机在横向、纵向上的跳跃变化。

二、中国传统音乐主题的线形思维特征

线形旋律是中国传统音乐的一大典型特征。

几千年来，中国音乐体出现一种线性思维，而注意旋律线条的表现力，成为音乐思维的基本方式。

传统音乐中旋律常常代表了音乐的主体，甚至可以说是音乐的全部。音乐理论家李西安在《中国民族音乐美学三题》一文中着重谈到了中国特有的“线性艺术”，“体现在音乐中就是旋律，是纵观几千年音乐史，主宰一切的旋律艺术”。形成这种线性旋律思维的原因，是由中国长期的独特的音乐文化传统和审美心理所决定的。以线的方式概括宇宙万物，以线的方式抒情表意。中华民族似乎对线条有特殊的偏爱，传统的中国艺术，无论建筑、绘画、书法、音乐、戏剧、舞蹈均极注重线条的美，如建筑中亭台楼阁细腻的线条花纹，戏剧、舞蹈中的身段与甩袖以及中国画家对纯线状的兰花竹枝入迷，甚至方格的汉字也发展成为专门表现线条美的艺术——书法，表现在中国音乐上则为以表现曲调为主的单音音乐的发展，这种单音音乐讲究旋律线条运行之美，通过旋律的抑扬顿挫、轻重缓急以及音色的丰富变化来表现情感。

中国音乐这种注重旋律线条的特点，也是因为深受汉语语言影响的结果。阴阳上去的四声变化和讲究平仄的韵律，使中国的语言具有节奏丰富、含义深刻又富有音调美的特点。音乐是语速、语言、语调甚至句歇等语言因素的描象。汉语中一字可以多读，而具有音乐性的“四声”语调更影响到词意，根据声调的变化，促使词汇产生不同的意义，特别在地方方言语调中，还有多于或少于“四声”的^①。更为特殊的是：一个汉字的发声，常常包含：三个甚至四个发声阶段，这就形成了中国音乐尤其是戏曲唱腔中非常强调的“字头、字腹、字尾”的现象，同样也影响到器乐音乐的创作。正如学者梁铭越所说的：“音乐中有语言的逻辑，语言中有音乐的逻辑”^②。

传统乐曲继承了线性思维这一典型的音乐传统，都具有流畅优美的旋律，这首钢琴

^① 《中国钢琴文化之形成与发展》卞萌 华乐出版社 1996年8月第1版第72页。

^② 《声腔、音腔及其他》汪立三(香港大学亚洲研究中心 1991年资料)

曲直接采用传统乐曲的曲调移植改编而成，因而也具有这一鲜明的特征。

中国钢琴音乐作品同欧洲经典钢琴音乐作品的演奏一样，首先要考虑的是充分体现钢琴这种多声乐器的表现性能。那就是多声思维，纵横架构、立体效果。有旋律、有伴奏、有背景、有低音。既能弹奏旋律线条突出、伴奏织体生动的主调音乐；有能弹奏多层面线条交错演进、总体结合丰富融会的复调音乐。犹如素描之于油画，钢琴音乐是管弦乐队音乐的浓缩。钢琴的这一独特表现性能令其它乐器望尘莫及。中国钢琴音乐作品的演奏，要注重多声部展示、立体化思维理念的培养和形成，摒弃单声部线条变化繁衍的传统观念；同时调动有效的技术手段，清晰呈现多层次多线条独特个性与融合共处的音响效果。

三、民族色彩的和声风格与西方传统的音乐技法的结合

钢琴改编曲在植根于传统的基础上，运用现代的作曲技法，使音乐具有典型的钢琴织体的特点和时代风格，这是钢琴改编曲对传统乐曲的一种发展与更新。

中国传统钢琴曲在改编创作中细心保持民族调式风格、保留原曲旋律和结构特色的同时，发挥钢琴这一乐器具有音域宽广、力度多变、善于演奏多声部及自由转调的优势，采用多声思维，创造了丰满的钢琴织体，并借鉴模仿传统乐曲中民族乐器的表现手法，利用和声和织体的变化，多层次多方位地使音乐发展，较好地体现了原曲的意境和韵味，并使原曲得到了更新和升华，深刻地揭示了作品的内涵。

以单声思维为传统的器乐的旋律多是以单线条的方式进行发展，注重横向旋律线条的变化，充分发挥乐器的性能，运用各种发音法，各种装饰音以及音乐进行中各种细小的音高及力度的变化，给予曲调以种种润色和修饰。钢琴改编曲充分发挥钢琴多声思维的优势，运用多声部写作技法，或在单旋律线条的基础上加上丰满的和弦，或使用复调写法，对旋律进行多声部处理，并利用钢琴宽广的音域和丰富的力度层次，使旋律在各个音域呈现具有不同的音色特性，形成了丰满的钢琴织体；为适应中国民族调式的特点，钢琴改编曲以调式风格特质作为和声风格的依据，改造西方的传统和声手法，使和弦的变化更为丰富、复杂，形成民族色彩浓郁的和声风格，并审慎引入调式变化，使音乐表现更细腻，如为保持五声风格的单纯性质，使用省略音、替代音等方式“弱化”三度叠置和弦中的调式偏音，形成省略音和弦、替代音和弦，或将横向的五声性音阶材料作纵向的组合形成五声纵合化结构的和弦；大量四、五度和声及其平行进行，如同民族乐器笙的伴奏，空旷的和声，有一种透明和谐的美感；小二度和声的不谐和的音响用来模拟滑音的效果极富色彩等。

结 语

中国钢琴音乐创作是同优秀而丰富多彩的传统民族民间音乐息息相关、相互渗透的。陈培勋创作的五首广东音乐主题钢琴曲，无论从音乐素材还是表现内容，都充分体现了中国特有的民族风格和审美情趣，并且成功地将传统特点与时代风格相结合，为我国钢琴音乐创作做出了有价值的探索和尝试。

我们对此进行研究，不仅仅是精确地阐释这首钢琴曲令人心醉的艺术底蕴，更是为了给今后不断涌现的优秀音乐作品提供有益的借鉴。

参考文献

- [1]彭志敏著.新音乐作品分析教程[M].四川音乐出版社.2005.
- [2]钱仁平.中国新音乐[M].上海音乐学院出版社.2005.
- [3]赵晓主著.钢琴演奏之道[M].世界图书出版公司.1999,7.
- [4]李嘉禄著.钢琴表演艺术[M].人民音乐出版社.1993,9.
- [5]应诗真著.钢琴教学法[M].人民音乐出版社.1990,10.
- [6]卞萌著.卞善艺译.中国钢琴文化之形成发展[M].华乐出版社.1996,8.
- [7]伍国栋著.民族音乐学概论[M].人民音乐出版社.1997,3.
- [8]王耀华,杜亚雄编著[M].中国传统音乐概论.福建教育出版社.1999,8.
- [9]靳学东.中国音乐导览[M].人民音乐出版社.2001,4.
- [10]吴钊,刘东升.中国音乐史略[M].人民音乐出版社,1993.
- [11]魏廷格.中国钢琴曲创作概论[M].载《回首百年——20世纪华人音乐经典论文集》.重庆出版社.1994.
- [12]叶之纯,蒋一民.音乐美学导论[M].北京大学出版社.1993.
- [13]魏廷格.中国钢琴名曲30首[M].人民音乐出版社.1996.
- [14]代百生.根据传统乐曲改编的5首中国钢琴曲的艺术特色.黄钟[J],1999,3:95-100.
- [15]韩佩君.“风、雅、韵”——中国钢琴音乐作品教学和演奏中的主要问题研(之一).中国音乐[J],2004,4:90-93.
- [16]常吾尚,闫妍.“气”与“韵”——钢琴曲《夕阳箫鼓》的演奏诠释.中国音乐[J],2000,2:73,71.
- [17]韩佩君.“琴韵”——中国钢琴音乐作品的教学与演奏.中国音乐[J],2004.2:112-113,121.
- [18]王培伋.传统音阶在中国钢琴作品中的利用.中国音乐学[J],2003,2:89-91.
- [19]彭基巨.钢琴曲《平湖秋月》的民族特性及演奏艺术.黄钟[J],2002,1:98-100.
- [20]代百生.何为钢琴音乐的“中国风格”——从文化视角研究中国钢琴音乐.中国音乐学[J],2005,3:97-102,80.
- [21]于立刚.浅论钢琴独奏曲《二泉映月》的创作手法.中国音乐[J],2004,2:99-101.
- [22]魏欣,裴建伟.浅论中国钢琴作品的创作特点.中国音乐[J],2004,3:82-83.
- [23]韩佩君.“传统”的延伸——钢琴曲《二泉映月》演奏风格初探.中国音乐[J],2003.2:70-73.
- [24]金莲花.《泥土之歌》——汪立三钢琴套曲《他山集》第三首的音乐与演奏分析.钢琴艺术[J],2005,10:29-32.
- [25]葛晓明.钢琴曲《二泉映月》演奏的技术要求.钢琴艺术[J],2005,9:39-40.
- [26]杨静.钢琴曲《梅花三弄》演奏之诠释.中国音乐[J],2002,4:71-72.
- [27]徐旸.钢琴组曲《滇南山谣三首》评析.钢琴艺术[J],2006,2:37-39.

- [28]何俐. 古曲艺术留芬芳洋为中国添新色彩——谈黎英海先生改编的钢琴曲《阳光三叠》、《夕阳箫鼓》. 钢琴艺术[J], 2004, 2: 19-23.
- [29]周琴. 浅谈中国钢琴音乐的历史演进. 钢琴艺术[J], 2004, 3: 35-37.
- [30]金莲花. 汪立三《书法与琴韵》作品简析. 音乐探索[J], 2005, 3: 89-92.
- [31]王文俐. 中国钢琴曲的民族文化技法简析. 中国音乐[J], 2001, 3: 44-46.
- [32]于青. 中国钢琴作品《浏阳河》的演奏与教学. 中国音乐[J], 2003, 2: 102-103.
- [33]Stanley Sadie 编《The New Grove Dictionary of Music and Musicians》6th edition , Landon , Macmillan ; .Washington ,1980.
- [34] Stanley Sadie 编《The New Grove Dictionary of Instruments》2nd edition , Landon , Macmillan ; New York ,1984.
- [35] H. C. Colles 编《The Grove Dictionary of Music and Musicians》3rd edition , Landon and New York , Macmillan 1927-1928.

后 记

在攻读硕士学位的四年中，我自始至终得到了导师金莲花老师的悉心指导。在我感到学习与工作压力的同时，能够深深地感受到金老师的热情鼓励与支持。金老师丰富的学识、严谨的治学作风、踏实的工作精神，将永远成为我学习的楷模。

在即将结束硕士学位学习生活之际，心中很是感慨万千。跟随金老师，使我不仅学到了治学的态度和方法，更明白了许多做人的道理，这将使我终身受益，在此向导师表示衷心的感谢。

另外，还要特别感谢曾经给予过我帮助和指导的教授们，感谢他们对我的关心和支持，在大家的帮助下，我才能够顺利地完成学业。

张昱婷

2007年5月

在学期间公开发表论文及著作情况

文章名称	发表刊物（出版社）	刊发时间	刊物级别	第几作者
浅谈高师钢琴教学法	《吉林师范大学学报》	2006年第4期	省级	1