

福建师范大学

硕士学位论文

建国后十七年中国钢琴代表作品及特点分析

姓名：陈黎丽

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：陈新凤

20070801

福建师范大学学位论文使用授权声明

本人（姓名）_____ 学号_____ 专业_____
_____ 所呈交的论文（论文题目）_____ :

_____）是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知，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。本人了解福建师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留送交的学位论文并允许论文被查阅和借阅；学校可以公布论文的全部或部分内容；学校可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文。

（保密的论文在解密后应遵守此规定）

论文作者签名_____ 指导教师签名_____

签名日期_____

中文摘要

钢琴自传入中国以来，中国的钢琴音乐创作经历了启蒙、探索、发展、繁荣、直至当今多元化的发展历程，一些优秀的钢琴家和具有独特中国风格的钢琴作品逐渐走向世界，并产生了一定的影响。在这几个历史时期，中国钢琴音乐的创作呈现出不同的特点。而当今关于中国钢琴作品创作方面的研究，大多数在于纵观整个 20 世纪的中国钢琴作品的发展历程以及总体呈现的特点，对于某一段时期的中国钢琴作品并无较详细的分析。而对每个阶段的详细分析，有助于对整个钢琴艺术发展做更加全面的了解，对中国钢琴作品的研究具有重要的意义和作用。

新中国成立到文革前（1949—1966）的十七年间，是中国钢琴艺术发展的重要时期。本文将运用个案法、比较研究法、和文献资料法等研究方法具体对这一时期的中国钢琴作品的创作进行了论述，从较有代表性的作曲家（桑桐、陈培勋、丁善德、蒋祖馨）的生平及其作品（《内蒙民歌主题小曲七首》、《卖杂货》、《思春》、《旱天雷》、《双飞蝴蝶》、《庙会》、《儿童组曲“快乐的节日”》、《第一、二新疆舞曲》）做了较为详细的阐述。并且进一步分析这一时期钢琴作品的创作特点，重点从标题性、旋律、和声、织体、节奏、复调、曲式结构等几个角度出发，分析这一时期中国钢琴作品民族化的特点。

关键词：中国钢琴作品，作曲家，标题性，民族性

Abstract

Since the piano was introduced into China, the creation of China's piano music had gone through the stages of enlightenment, exploration, development and prosperity, and now is developing in a diversifying way. Quite a few of great pianists and piano works with unique Chinese style have been gradually recognized world-wide, and generated a certain influence. During different historical stages, China's creation of piano music presented different characteristic. However today's studies on China's creation of piano music mostly focus on the development of the China's piano works during the entire 21st century and the overall characteristics, without detailed analysis on the works during a given period. Yet the detailed analysis for every stage is conducive to the all-rounded understanding on the entire development of piano art, and thus plays an important role in the study of China's piano works.

The 17 years from the foundation of RPC (the People's Republic Of China) to the eve of the great culture revolution (1949—1966) was an important period for the development of China's piano art. This article discoursed in a detailed way the creation of China's piano works during this period through case method, comparative research method and documentation method, elaborating the lives of the representative composers and their works (Seven Thematic Ditties Of Mongolia Folk Song, Selling Groceries, Missing Spring, Thunder In Dry Days, Two Flying Butterflies, Kermes, Children's Suite-Merry Holiday, No1 And No2 Uygur Dance Music). It further analyzed the creation characteristics of the piano works of this period, with focus on the nationalization of China's piano works on aspects of theme, melody, harmony, texture, rhythm, polyphonic music and musical structure.

Key Words: China's Piano Works , Composers , Theme ,
Nationality

中文文摘

新中国成立到文革前(1949—1966)的十七年间,是中国钢琴艺术发展的重要时期。新中国的成立,人们欢欣鼓舞,日益安定繁荣的社会环境,提供了必要的物质和精神上的条件。在政府的支持下,开办了各地的音乐院校,培养了一批钢琴专业演奏和教学的优秀人才,新的作曲家也由新的院校迅速培养起来,为普及与提高我国的钢琴艺术整体水平发挥了重要的作用,促成了我国音乐创作的初步繁荣。

当今对中国钢琴作品的研究更多的是关注整个20世纪的钢琴作品创作,而某一段时期内的中国钢琴曲研究得较少,对于某段时期的特点分析更是一笔带过。本文将从建国以后(1949年)到文革以前(1966年)这十七年的中国钢琴创作的初步繁荣阶段进行具体的分析,从这一时期具有代表性的作曲家、钢琴作品入手,详细分析这段时期的创作特点。

据不完全统计,当时正式出版的钢琴作品计在360个以上。其中较有代表性的作曲和钢琴作品有丁善德的《儿童组曲“快乐的节日”》、《第一、第二新疆舞曲》;《桑桐的《内蒙民歌主题小曲七首》;陈培勋的四首粤调钢琴作品《卖杂货》、《思春》、《旱天雷》、《双飞蝴蝶》;蒋祖馨的《庙会》等。本文具体分析了以上列出的四位作曲家及其钢琴作品,从作曲家的生平,作品的创作背景及作品分析等几个角度进行阐述。

传统音乐的钢琴改编及和声民族化探索,成为这一时期创作的主流,追求钢琴音乐的“中国风格”的主要手段是引用我国传统的民间曲调与创作具有民族音调的旋律。本文重点从标题性、旋律、和声、织体、节奏、复调、曲式结构等几个角度出发,分析了这一时期中国钢琴作品民族化的特点。

一、音乐的标题性

这个时期的标题多是写意性标题和叙事写实性标题,这些钢琴作品常常以音乐为笔触描绘一首诗、一幅画、一个场景等艺术形象,从而使人引发想象和联想,获得艺术感受;或者以一个历史典故、民间传说、人物故事等为题材,以音乐语言进行写实性的描绘,通过音乐节奏变化和旋律进行让听众感受到栩栩如生的音乐形象和生动的故事情节。

二、创作手法上的特点

建国后的十七年,我们已经可以看到中国的作曲家们正在努力地尝试和探索西方钢琴音乐的创作手法和技术,深入挖掘我国丰富多彩的民族、民间音乐“元素”,创造出具有中国特色的钢琴作品,体现了中国钢琴音乐的“民族性”。50年代到60年代中期追求钢琴音乐的“中国风格”的主要手段是引用我国传统的民族曲调与创作具有民族音调的旋律。

在旋律方面,中国的钢琴作品主要采用的旋律多是以民族调式为主的旋律,在这一时期的钢琴作品大多是从民间的曲调中发展而来的,如五声音阶调式;同时也有运用少数民族旋律风格进行创作的,如内蒙古、维吾尔族、藏族等少数民族特色音调。

在和弦音响结构方面,中国的钢琴音乐作品由于旋律、风格、表现内容等方面的特点需要,作曲家根据旋律来配置和声,在我国民族调式和声运用中,为了增强旋律的民族韵律和色彩,常常采用了三度叠置,二、四度叠置,四、五度叠置的和声,以及加六音等多音叠置和声。纵合化多音结合的和声是这一时期的主要特点之一。

在和声织体方面,创造和选择与中国传统乐器演奏技法相近的织体音响,使人感到极具中国韵味。我国民族乐器独特的音色特点和音响效果,使音乐富于浓郁的中国韵味,集中体现我国人民的审美情趣。这时期对中国传统乐器的模仿主要有通过和声色彩对打

击乐器的模仿，对笙，高胡等的模仿，还有通过节奏对打击乐器的模仿。

在节奏方面，中国钢琴音乐作品在节奏上有着其鲜明和独特的民族性特点。中华民族几千年的传统习俗，在日常生活中，无论是哪个民族的人们，当喜庆之时，都不可取代的用敲锣打鼓的方式来表达内心的喜悦。因此源于民间生活的锣鼓节奏，便成为中国民间音乐中十分重要的内容，自然也成为中国钢琴音乐民族特色的一个着眼点，在中国钢琴作品有充分的体现。

在复调方面，在新中国成立之初的十几年里，复调技法在钢琴作品中得到了越来越广泛的运用，不仅有以复调音乐表现手法作为体裁的钢琴作品，通常用复调小曲、创意曲、小赋格曲、卡农曲、固定低音变奏曲及赋格曲（前奏曲与赋格曲）等名称来称呼；还有将复调音乐的技术手法灵活自如地穿插或融汇于主调音乐织体之中，共同完成或更加丰富音乐的表现。模仿复调和对比复调是这一时期两个较有特色的复调手法。

三、三部性和变奏性结构特点

新中国成立，使人民生活与旧社会产生了强烈的对比，三部曲式是最能体现这种对比的曲式结构。在这一时期的钢琴作品中，前后两个A段热烈，B段抒情的曲式结构类型屡见不鲜。中国音乐创作洋为中用的新思潮在钢琴创作中得到了充分地体现。

这一时期的曲式结构除了经常使用三部曲式以外，变奏曲式也是较常见的。

综上所述，我们可以发现，建国后十七年间的钢琴作品创作的基本特点是：题材广泛而风格多样；内容丰富新颖而群众化；感情淳朴而充满乐观向上、明朗的新时代精神气质。在创作技法上，民族音调的使用鲜明、突出，对和声的民族化有较多的新的探索——一些具有创新意识与探索精神的作曲家对现代音乐进行着探索。即使在这些作曲家的音乐作品中，西方现代音乐的影响隐约可见，但现代作曲技法作为一种西方话语，也被融会于中国传统音乐这种本土话语之中。

引言

1.1 选题缘由

钢琴自传入中国以来,中国的钢琴音乐创作经历了启蒙,探索,发展,繁荣,直至当今多元化的发展历程,一些优秀的钢琴家和具有独特中国风格的钢琴作品逐渐走向世界,并产生了一定的影响,作为曾经的“舶来品”,钢琴已经在中国这个“礼乐之邦”扎下了深厚的根基,与中国结下了不解之缘。作为一名高校的钢琴教师,我们有义务和责任了解中国钢琴音乐创作,并把它应用到教学中去。除了要了解中国钢琴作品的弹奏,还要了解中国钢琴音乐发展的历史和创作特点,才有利于自身弹奏的深入和较为全面的教学。而对于中国钢琴音乐的了解,必须要先研究每个断代的创作特点,才能更加系统的了解整个中国钢琴音乐的发展状况,因此,本人选择了其中一个断代,即建国后的十七年(1949—1966年),选择这个时期的原因如下:

一、中国音乐的发展与政治是分不开的,中国钢琴作品的创作可以分成几个阶段——从建国前的萌芽、发展阶段,到建国后十七年的繁荣阶段,文革时禁锢阶段,和文革后的多元化创新阶段,这几个阶段和中国政治的发展也是息息相关的。新中国的成立是中国历史发展的一件大事,建国后,人们翻身作主人,欢心鼓舞,那时创作的钢琴曲也充满了这种气息。比如打着新中国鲜明印记的丁善德的《快乐的节日》等等。还有当时钢琴作品结构以三部曲式居多,大都是 ABA 结构,前后两段欢快,中间慢,忆苦思甜,这样的作品屡见不鲜,都和那个年代有十分重要的联系。

二、新中国的建立,为音乐艺术的发展带来了勃勃生机,一批音乐学院培养的作曲家成为钢琴音乐创作的新生力量,钢琴演奏及教学水平的提高,也大大加速了钢琴作品织体民族风格的形成。建国后不到 10 年的创作,无论从数量上还是质量上,都超过了前两个时期。这一时期的创作特点是:题材广泛、体裁多样、内容丰富、感情纯朴、结构严谨。尤其值得注意的是,关于民族和声和节奏的探索对以后的创作极有意义。例如,桑桐的《草原情歌》中的复合功能和声;汪立三《蓝花花》中七度、九度和音及《第一新疆舞曲》中民族节奏的运用,都贴切而有效地表现了织体的民族风格。

三、建国前的创作多是对西方作品的学习和模仿,直到 1934 年以后齐尔品举办了“中国风味钢琴作品”的评选活动,参加活动的作品才初步体现了中国作曲家在创作手法上的一些尝试和创新,具有了中国创作的自身特点。而建国后,由于增加了中西方的文化交流,使作曲家在这一时期已经力图从和声和调式的角度来借鉴西方的创作手法,同时又创作出具有中国民族自身特点音乐,为以后的钢琴创作奠定了良好的基础。

1.2 研究综述

当今关于中国钢琴作品的研究一般有以下几个方面:

一、纵观整个 20 世纪中国钢琴作品创作历程的研究

1840 年鸦片战争以后,现代钢琴陆续传入中国,随着学堂乐歌的兴起,钢琴音乐逐渐在中国流行,从此,钢琴音乐文化在中国诞生发展。中国钢琴音乐创作是从 20 世纪初开始的。其演进的风格是由几个不同的发展阶段组成的:1949 年以前基本上可以分为萌芽起步期和艺术创作雏形期;50 年代至 60 年代中期的 17 年,是中国钢琴音乐创作初步繁荣期;文革期间的改编曲时期。80 年代以后的风格技法多元化时期。在这几个历史时期,中国钢琴音乐的创作呈现出不同的特点。对这一发展历程进行研究的文献有:

- 1、卞萌 《中国钢琴文化之形成和发展》北京:华乐出版社 1996、9
- 2、魏廷格 《我国钢琴音乐创作的发展》音乐研究 1983 (2):
- 3、顾笑瑜 《简析中国钢琴音乐发展轨迹》安阳师范学院学报 2005
- 4、周琴 《浅谈中国钢琴音乐的历史演进》钢琴艺术 2004 (4)

- 5、周为民 《20 世纪中国钢琴音乐创作的回顾与思考》 中国音乐（季刊）2007（2）
- 6、徐彩虹 《二十世纪中国钢琴作品简述》运城高等专科学校学报 2002（4）
- 7、梁茂春《中国当代音乐》北京：广播学院出版社 1993
- 8、湖南师范大学硕士学位论文——陈文红《20 世纪中国钢琴音乐风格之演进》。等等。

以上列举的几篇文献大多是以近现代中国社会历史为背景，分析从诞生期到现今为止中国钢琴艺术发展的几个阶段，考察中国钢琴家们的演奏和教学活动，通过传统音乐和现代音乐相互作用的发展方向来分析中国钢琴音乐创作的发展历史。

二、对作曲家及作品的研究

中国钢琴曲的创作始于二十世纪初叶，最早写作中国钢琴曲的是赵元任先生，他于 1915 年发表在《科学》杂志上的《和平进行曲》是中国第一首正式出版的钢琴曲，这首作品的诞生，标志着中国钢琴作品的创作迈出了第一步。自此以后，越来越多的中国作曲家开始了创作中国钢琴作品的尝试。

当今对于中国作曲家的评传、作品研究的文献很多，一般可分为对中国作曲家或钢琴作品逐一分析和针对某个作曲家或作品的具体分析两个方面，例如：

（一）对中国作曲家或作品的分析

- 1、汪毓和 《中国近现代音乐家评传》下册 现代部分 北京：文化艺术出版社 1998
- 2、罗忠镕主编 杨通八副主编《现代音乐欣赏词典》北京：高等教育出版社 1996
- 3、向延生 《中国近代音乐家传》 沈阳：春风文艺出版社 1994
- 4、吴祖强 《曲式与作品分析》北京：人民音乐出版社 1962
- 5、彭志敏 《音乐分析基础教程》 北京：人民音乐出版社 1997

（二）针对某个作曲家或作品的分析：

- 1、浦方 《试论汪立三的钢琴创作》 音乐艺术 1981（1）
- 2、王伟 《丁善德钢琴作品的和声语言》 黄钟 2000（3）
- 3、戴鹏海 《丁善德及其音乐作品》上海：音乐出版社 1993
- 4、桑桐《简论丁善德音乐作品的性格特征》中央音乐学院学报（季刊）2001（3）
- 5、张凌飞《中西合璧，古今融会——析丁善德《第一新疆舞曲》钢琴艺术 2005（4）
- 6、余京《丁善德钢琴作品在中国钢琴音乐发展中的地位》人民音乐 2007（3）
- 7、王伟《丁善德钢琴作品的和声语言》黄钟（武汉音乐学院学报）2000（3）
- 8、王伟《丁善德钢琴音乐探索与创新的轨迹》音乐研究（季刊）2000（3）
- 9、周奇迅 《丁善德钢琴音乐研究》华南师范大学硕士研究生学位论文 2003、5
- 10、任辽苏《他山之石，可以功玉——从桑桐的〈内蒙民歌小曲七首〉看中国钢琴改编曲》乐府新声（沈阳音乐学院学报）2002（3）
- 11、百明辉《析桑桐〈内蒙民歌主题小曲七首〉》首都师范大学文学硕士学位论文 2006、3
- 12、李海燕《桑桐钢琴音乐研究》内蒙古师范大学硕士学位论文 2006
- 13、常敬仪《陈培勋五首粤调钢琴曲评析》钢琴艺术 1999（6）
- 14、宋艺闻《陈培勋广东音乐主题钢琴曲研究》齐鲁艺苑（山东艺术学院学报）2004（4）

等等，几乎每个中国的著名作曲家都有其专门的研究文章，不胜枚举。

三、对中国钢琴作品创作特征的研究

对中国钢琴曲在创作上的特点分析，主要是从中国风格角度分析也就是中国的民族

化风格,如标题性,进而从创作手法上进行具体阐述,如旋律、调式、和声、节奏、复调、曲式结构、音色、韵味以及演奏特点等几个方面。

1、魏廷格《关于中国钢琴艺术的概念及其理论研究概述》钢琴艺术 2001(2);此文主要是从中国钢琴曲的创作,钢琴的教学活动,艺术、演奏研究等方面对中国钢琴艺术研究进行概述。

2、代百生《何谓钢琴音乐的“中国风格”——从文化的视角研究中国钢琴音乐》中国音乐学(季刊)2005年第3期:首先是对关于“钢琴音乐的中国风格”的回顾与思辨,然后借鉴音乐民族学“在文化中研究音乐”的角度来研究中国钢琴音乐。

3、杨文《中国钢琴音乐作品的民族化特征》音乐探索 2005、1;王文俐《中国钢琴曲的民族化技法简析》中国音乐 2001(3);郝思震《中国风格钢琴作品的多元化繁衍与发展》音乐探索 2007(2);刘娜《中国钢琴艺术创作民族化浅论》人民音乐 2007(5);天津音乐学院硕士论文——胡娅《试论如何把握中国钢琴作品的民族风格》(2007)等等这些文章主要是从钢琴作品的创作手法和演奏等方面来分析中国钢琴作品的民族化特征。

4、王震亚《中国作曲技法的演变》北京:中央音乐学院出版社 2004.12;东北师范大学硕士学位论文——刘秋明《试论中国钢琴作品的创作》2006、5;朱世瑞《中国音乐中复调思维的形成与发展》北京:人民音乐出版社 1992;陈旭《中国钢琴音乐的创作及其启示》音乐研究(季刊) 2001年12月(4)等文章是主要对中国钢琴作品的创作进行了论述,从创作发展的历程、分类、创作手法以及审美特征和现实意义等角度出发,分析了中国钢琴作品在创作中的具体创作手法的应用。

5、李诗原《中国现代音乐:本土与西方的对话——西方现代音乐对中国大陆音乐创作的影响》上海:上海音乐学院出版社 2004、6这本书的钢琴创作部分;魏廷格《从中国钢琴曲看传统与当代音乐创作之关系》中国音乐学 1987(2)等主要是分析中国钢琴作品的本土和西方、传统和现代的关系。

四、针对中国钢琴曲某一体裁(例如组曲,钢琴改编曲,练习曲等)的研究

1、斐娜《论中国钢琴组曲创作的发展之路》人民音乐 2007(5);徐璐《中国钢琴组曲的宏观调性布局》齐鲁艺苑 2006(2)等是对中国钢琴组曲的研究。

2、窦青《杜鸣心钢琴<练习曲>分析》音乐创作 2006(5)

3、吴榆《论传统乐曲钢琴改编曲与钢琴音乐的中国风格》重庆文理学院学报 2006(4);宁勤亮《中国民歌主题钢琴变奏曲研究》贵州大学 2006;张怡《由器乐曲改编的中国钢琴曲研究》山东师范大学硕士论文(2004)等等是对中国改编钢琴曲的研究。

等等

五、对某段时期的中国钢琴作品创作的研究,这个课题的研究文献较少,如

1、陈文红《“文革”时期钢琴音乐及其风格特征》湖南民族职业学院 2006(2)

2、常晓玲《浅论 1934 前的中国钢琴音乐创作》艺术教育 2007(3)

3、汪毓和《对建国 50 年来中国钢琴音乐发展的回顾与展望》钢琴艺术 1999 年(5);郑远《20 世纪下半叶中国钢琴音乐创作初探》福建师范大学硕士论文(2006)等文章是对中国 20 世纪下半叶的钢琴音乐发展的研究。

4、陈丹曦《半江瑟瑟半江红——20 世纪 50 年代前的中国钢琴音乐》福建艺术 2001(5);卜莉《近现代中国钢琴音乐的创作与发展》星海学报 2004(4);陈乐燕《20 世纪上半叶我国钢琴音乐的繁衍与发展》;程征《20 世纪上半叶中国钢琴音乐创作若干问题的研究》福建师范大学硕士论文 2002 等几篇文章主要对 20 世纪上半叶的中国钢琴音乐的创作发展进行分析。

5、王艺丹《建国初期十七年中国钢琴音乐的创作与发展》艺术研究 2004(4)。这

篇文章主要是对这一时期的几个代表作家和作品的分析。

1.3 研究意义

从以上研究综述我们可以看出当今对中国钢琴作品的研究更多的是关注整个 20 世纪的钢琴作品创作，而某一段时期内的中国钢琴曲研究得较少，对于某段时期的创作特点分析更是一笔带过。而新中国成立到文革前（1949—1966）的十七年间，是中国钢琴艺术发展的重要时期。新中国的成立，人们欢欣鼓舞，日益安定繁荣的社会环境，提供了必要的物质和精神上的条件。在政府的支持下，开办了各地的音乐院校，培养了一批钢琴专业演奏和教学的优秀人才，新的作曲家也由新的院校迅速培养起来，为普及与提高我国的钢琴艺术整体水平发挥了重要的作用，促成了我国音乐创作的初步繁荣，也是中国钢琴曲创作的空前繁荣时期，这一时期的钢琴曲创作有着鲜明的时代特点。这一时期钢琴曲创作的特点是作曲家试图从和声和调式的角度来借鉴西方的创作手法，同时创作出带有中国民族自身特点的音乐。了解每个时期的中国钢琴曲的发展历程、作品、作曲家及特点对于纵观整个中国钢琴钢琴曲创作有着至关重要的作用和意义。

1.4 研究方法

一、文献资料法：通过馆藏书刊和网络电子书刊等获取和收集与本课题相关的历史文献资料。

二、个案法：通过对较有代表性的作家和钢琴作品进行逐一分析，以说明这一时期钢琴创作的主要特征。

三、比较研究法：通过不同的作曲家和钢琴作品，以及作品中的不同创作手法进一步系统分析这一时期的创作特征。

第一章 建国后十七年间的中国钢琴作品创作概述

新中国成立,为我们的祖国带来了新的生机。人们呼吸着自由的空气,满怀美好的希望和向往。日益安定繁荣的社会环境,提供了必要的物质和精神上的条件。1949—1966年是中国钢琴艺术发展的重要时期,政府给予音乐文化事业以应有的重视,在发展钢琴艺术事业方面,实施了一系列有效的措施。例如重点办好上海和北京两所音乐学院的钢琴系,这成为发展新中国钢琴艺术事业的重要环节,成了全国钢琴艺术的教学、演奏和科研的中心。而且自50年代后期起,由上海与中央两音乐学院培养的多批钢琴系毕业生,先后被陆续分配到各地新建的音乐艺术院校中去,成为各地钢琴专业演奏和教学的主要力量,为普及与提高我国的钢琴艺术整体水平发挥了重要的作用。

中国自50年代起就十分注重国际间的钢琴艺术交流活动的开展,使中国钢琴艺术在交流中得以不断地提高。这一时期邀请了许多外国著名钢琴家来国内演奏和讲学,并组织各地钢琴专业教师观摩这些专家的示范教学课。1954年—1960年期间,中央音乐学院先后请了三位苏联钢琴专家在北京、上海两地长期授课,他们不仅帮助两所音乐学院的钢琴教学确立了一套苏联式的教学体制,而且向中国介绍了整套的苏联教材体系,并从教材、教法等多方面给中国带来了更多的新东西。苏联钢琴专家们还为中国培养了一批青年钢琴家,例如塔吉娅娜·彼得罗芙娜·克拉芙琴柯教授的学生顾圣婴、李名强、刘诗昆和殷承宗在那几年参加国际著名钢琴大赛获了奖。50年代后期,由于苏联专家的帮助和具体参与教课,使中国不少青年钢琴选手的演奏水平几乎迅速提高到了世界的高峰,这是中国钢琴演奏艺术飞速发展并接近世界先进水平的繁荣期。中国青年钢琴家们开始走上世界乐坛,自1951—1964年间,中国派出32人次参加了18次国际钢琴演奏比赛,其中13位青年钢琴家在比赛中获奖,标志这中国钢琴演奏艺术水平的空前的提高。这17年中,中国还派出钢琴家去国外访问和演奏交流,并且选派优秀钢琴学生出国留学深造。例如周广仁、顾圣婴、吴乐懿等人分别到捷克、波兰、南斯拉夫等国访问演出;并且中国还选派了青年钢琴家相继参加了数界的世界青年联欢节的演出活动。而中国选派出国的钢琴留学生如倪洪进、傅聪、刘诗昆、殷承宗、赵屏国等人学成回国后,都成为我国钢琴界的骨干。

这些国际交流活动也促进了我国钢琴作品的创作,并且以往通过各种途径学得技术的作曲家有了用武之地,音乐教育在中国得到了发展,钢琴音乐创作也有了根植的土壤。党和政府根据马克思主义有关经济基础与上层建筑的理论,制定了“为工农兵服务、为政治服务”;“百花齐放、百家争鸣”等一系列文艺的政策,响亮地提出了建设具有我国民族特色的社会主义新文艺的号召。在“古为今用,洋为中用”艺术方针的指导下,用西洋乐器表现中华民族的风格与特点成了广大作曲家和钢琴家探索的方向。新中国开头17年,是国内钢琴曲创作空前繁荣的时期,无论是钢琴新作品的数量与质量,都是前所未有的。

这一时期我国钢琴教学由过去只教授外国经典作品变为在广泛学习外国钢琴文献的基础上,同时重视中国作品在教学和演奏中的运用。这一时期,北京、上海等国内的音乐出版社,不定期地出版高质量的钢琴新作品专集或活页曲谱。1958年10月,出版了杨儒怀的《八首民歌短曲》。1959年1月,《中南音乐专科学校创作丛刊——简易钢琴曲集》正式出版。曲集中有10首小曲,它们是青海民歌《送大哥》,朝鲜民歌《大同江边》,东蒙民歌《诺恩吉娅》,陕西陇东民歌《民歌主题变奏曲》、《摇篮曲》、《让开、让开!》,四川民歌《花儿慢慢摇》,越剧主题《小序曲》,戏曲牌子《拜厢》,湖北民歌《双撇笋》。

此外,当时国家级的杂志《音乐创作》,也专门刊登各种优秀的声乐器乐新作品,而钢琴作品则占大多数。据不完全统计,当时正式出版的钢琴作品计在360个以上。这个时期的中国钢琴曲创作,开始有了令人瞩目而且振奋的趋势:

一、老一辈作曲家在钢琴曲创作上表现了巨大的热情,例如丁善德、江文也、马思聪等。丁善德的钢琴作品在当时的影响最大,他的作品以生动活泼的音乐形象和清新明朗的色调为特点,透露出当时欢心鼓舞、生气勃勃的时代气息。

二、解放前接受作曲教育的作曲家中,陈培勋、桑桐、黎英海等人在这时期也创作了一些钢琴作品。陈培勋根据粤曲改变的广东风格的作品,无论在旋律展开方面,在和声、复调和织体的配置方面,都能兼顾“广东音乐”独特色彩和钢琴的丰富表现力;桑桐在挖掘各民族民歌旋律、调式的丰富的内涵方面,在追求民族和声风格方面,都作了有意义的探索。

三、解放后由各音乐院校培养的一批青年作曲学生,在这时期也对钢琴音乐的发展作出了贡献,他们的作品经常闪现出中西音乐交融的艺术光彩。如汪立三、蒋祖馨、刘庄、黄虎威、田丰、石夫、储望华等。这些作品共同的艺术特点是追求鲜明的民族风格和生动的音乐形象,大都具有明朗的意境和蓬勃的生气。

四、特别值得提到的是,五十年代中至六十年代初,有些从苏联和东欧留学归来的青年作曲家在此时期也创作了一些钢琴作品,如:朱践耳、邹鲁以及吴祖强、杜鸣心,这些作品在作曲技法上深受俄罗斯乐派的影响,但又都带有中国的民族风格,结构层次之清晰,创作手法之精巧,使其成为脍炙人口的优秀钢琴作品。

五、这一时期,“不但这些作曲者都谙熟钢琴这件乐器的演奏技艺、音乐处理、织体层次等专业技法,而且还有不少的钢琴家参与钢琴曲的创作。”^[1]例如:朱工一、郭志鸿、殷承宗等,他们的作品较好地发挥了钢琴演奏技巧,具有即兴性特点,这些作曲家在发展中国钢琴音乐风格方面都做了许多有益的探索。

以下列举一些当时具有代表性的作品:

马思聪:《三首舞曲》(1950年)

丁善德:《快乐的节日》组曲(1953);《新疆舞曲第一号》(1950);《新疆舞曲第二号》(1955);《托卡塔——喜报》

瞿维:《序曲一号》;《序曲二号》;《主题及变奏曲》;《洪湖赤卫队幻想曲》

桑桐:《随想曲》(1959);《32首苗族民歌主题钢琴曲》(1959);《内蒙民歌主题小曲七首》(1952);《春风竹笛》(1958);套曲《为孩子们》(1958);三首《序曲》(1954)

陈培勋:《卖杂货》(1952);《思春》(1959);《双飞蝴蝶》(1953);《旱天雷》(1959)

朱践耳:《序曲第二号——流水》(1956);《主体与变奏曲》(1956);叙事诗《思凡》(1958);《云南民歌五首》(1962)

邹鲁:《青春之诗》奏鸣曲

朱工一:《E大调序曲》;《b小调序曲》;《a小调序曲》(1952—1953)

胡伯亮:《即兴曲之二》

刘庄:《变奏曲》(1958)

徐振民:《变奏曲》

吴祖强:《主题与变奏曲》

杜鸣心:《练习曲》(1955);《变奏曲》(1956)

罗忠镕:《第二小奏鸣曲》(1957)

陈铭志:《序曲与赋格一号》;《序曲与赋格二号》

^[1] 卞萌 《中国钢琴文化之形成和发展》[M] 北京:华乐出版社 1996, 9 56—57

饶余燕：《引子与赋格》；《引子与赋格——抒情诗》
 谢直心：《民歌主题创意曲》
 江文也：《乡土节令诗》（1950）；《绮想曲“渔夫舷歌”》（1951）
 王立三：《蓝花花》（1952）；《小奏鸣曲》
 蒋祖馨：《庙会》组曲（1955）
 廖胜京：《火把节之夜》（云南风俗记事）（1953）
 黄虎威：《巴蜀之画》组曲（1958）
 吴祖强、杜鸣心：《鱼美人选曲六首》（1959）
 田丰：《高山族组曲》（1960）
 石夫：《喀什噶尔舞曲》；《塔吉克鼓舞》（1964）
 沈利群：《蚌与渔夫》
 刘福安：《采茶扑蝶》（1956）
 俞抒：《红旗板车队》
 江静：《红头绳》
 章纯：《花灯舞》
 尚德义：《喜丰收》
 邓尔博：《新疆幻想曲》
 殷承宗：《快乐的罗索》（1965）；《秧歌舞》
 孙以强：《送红榜》；《谷粒飞舞》
 刘诗昆：《白毛女即兴曲》
 郭志鸿：《新疆舞曲》（1957）；《春到公社》
 储望华：《解放区的天》；《翻身的日子》；《江南情景组曲》
 林尔耀：《社员都是向阳花》
 王建中：《云南民歌五首》（1958）；《变奏曲》（1961）
 周广仁：《小红军》（1958）
 黎英海：《民歌小曲五十首》（1956）

第二章 这个时期重要的作曲家及其钢琴作品

从第一章我们知道,建国后的中国钢琴音乐创作呈现出初步繁荣的景象,无论是老一辈的还是青年的作曲家,也无论是在国内培养的还是出国留学的作曲家,还有钢琴家都在为中国钢琴作品的创作做出贡献。从以上列举的作品我们发现,许多钢琴作品在现阶段的教学,演奏,比赛甚至考级都还在广泛的应用,并且已经成为家喻户晓的钢琴作品。下面具体分析几位这个时期较有代表性的作曲家及其作品,这些作品都具有这一时期鲜明的音乐特点,都直接或间接地引用我国传统的民族曲调,创作出具有民族特色的中国钢琴作品。

第一节 丁善德及其《快乐的节日》和《第一、第二新疆舞曲》

丁善德(1911——1995)的钢琴作品在当时影响最大,他的作品以生动活泼的音乐形象和清新明朗的色调为特点,透露出当时欢欣鼓舞,生气勃勃的时代气息。丁善德——江苏昆山人,20世纪中国乐坛最具代表性和影响力的钢琴家、作曲家、音乐理论家、音乐教育家之一。丁善德1928年进国立上海音乐院,刚开始是以曾经学过的琵琶为主科、钢琴为副科,从师于平湖派名家朱英教授。但由于对钢琴特别喜爱,他总是见缝插针地去练琴,钢琴的进步神速,1929年开学时便改钢琴为主科,琵琶为副科。这时期师从俄籍钢琴教授哈罗夫,演奏水平突飞猛进地提高,1935年在新亚酒楼七楼大礼堂举办了毕业钢琴独奏音乐会,之后在北京、天津等地相继成功举办了音乐会。并师从黄自学习配器和作曲。1937年丁善德与陈又新、苏景贤开办了一所私立的“上海音乐馆”,由他兼任馆长。1941年上海音乐馆正式改名为私立上海音乐专科学校,至1945年抗日战争胜利,私立上海音专曾为我国培养了不少国内外知名的音乐家,如:朱工一、周广仁、周文中等。

1947入法国巴黎音乐学院学习,学习对位、赋格、配器,并师从布朗热和奥涅格学习作曲,创作了早期的钢琴曲、声乐曲、管弦乐曲,成绩斐然,部分作品在法国巴黎广播音乐会上演奏。因此,他在国外的深入学习和音乐创作的实践为成熟时期的音乐创作进一步奠定了基础,这对不断学习西方技法,融入中国音乐创作过程起到了重要影响。1949年6月,他的《新中国交响组曲》以两架钢琴谱的形式在巴黎音乐学院礼堂演奏,由此获得了作曲文凭。同年9月回国以后,新中国成立了,丁善德重返母校,在上海音乐学院任教,后任副院长兼作曲系主任,在国内多次举办钢琴独奏会。由此,他既作为一位教育家,又作为作曲家开始了创作的第二时期。两首新疆舞曲都是在这时期完成的。

丁善德是我国最具影响力的作曲家之一,在世界音乐史上也有一定的地位。他曾担任过“舒曼国际钢琴比赛”、“第六肖邦国际钢琴比赛”以及比利时“伊丽莎白国际钢琴比赛”的评委,并曾任中国音协副主席。丁善德的钢琴作品在其全部作品中占有主导性的地位。其钢琴作品最能反映出其艺术成就和独具个性的创作风格,对我国的音乐发展具有一定的指导意义。

这一时期丁善德作了四首钢琴作品:《第一新疆舞曲》、《儿童组曲“快乐的节日”》、《第二新疆舞曲》、《托卡塔——喜报》。“这四部作品跟丁善德在解放前所写的钢琴作品的明显区别,首先在于他们的音乐性格都贯穿着一种明朗乐观、充满活力的气质,反映了作曲家对新社会和新时代充满无限的信心。其次,是在作曲技法的运用、和对音乐的钢琴化与作品形象塑造的关系上,结合得更加完整统一了。”^[1]

^[1]汪毓和《中国近现代音乐家评传》[M]下册 现代部分 北京:文化艺术出版社 1998. 110

其中《儿童组曲“快乐的节日”》被认为是打着鲜明的新中国印记的第一部作品。这部作品是为数不多的实现了艺术内容、民族风格与艺术技巧完美结合的中国钢琴独奏佳作，是作者又一部堪称中国钢琴艺术创作中最出色作品之一。

50年代初期，上海音乐学院校址在郊区江湾，丁善德到校上课时常常在途中看到少年儿童高高兴兴去郊外远足的情景，这促使他写作了这部儿童节日郊游活动的钢琴组曲。这部组曲由五首乐曲组成，分别是：《郊外去》、《扑蝴蝶》、《跳绳》、《捉迷藏》、《节日舞》，以五个不同侧面反映了新中国少年的愉快生活和活泼天真、朝气蓬勃的性格。“五个乐章间没有必然的联系，也不具有“情节”发展的意味，只是相互配合来体现总的标题所要求的形象，在这个意义上说，它们成为一个完整的统一体。”^[1] 丁善德善于通过流畅明快的旋律和赋予对比的节奏，把儿童在节日生活中各种生动的形象恰如其分的塑造出来。各乐章的对比速度不大，整个组曲中没有慢板，调性大都是大调。

1、《郊外去》

带再现的三部曲式。在这首组曲中，体裁因素在对比上发挥了一定的作用，《郊外去》仿佛时一首优美活泼的前奏曲。谱例：第一主题（7—10小节）：



第二主题（16—19小节）



6/8拍子与类似分解和弦的五声性跳进音调，描绘了孩子们蹦蹦跳跳的姿态，表现了他们的愉快心情。在保持全曲优美雅致、轻松欢悦的情绪下，两端与中间部分在旋律、织体、力度、调性和演奏手法等方面，均有不同程度的对比。

2、《扑蝴蝶》

复三部曲式。具有谐谑曲的性质，强调节奏变化，主题用双手不规则交替而富于色彩变化的和弦形式呈示。谱例（1—4小节）：



单一主题以持续的断音奏法贯穿，节奏重音随主题音型交错，生动地描写儿童们捕捉蝴蝶时专注和紧张的神情，以及蝴蝶翻飞、稍纵即逝的形象。这首小曲十分强调色彩效果，本身调性不明确，但总的调性布局确是有所设计的，组曲中首尾两乐章处于同一调性（C大调），中间乐章显示了调性的发展过程。

3、《跳绳》

带引子的三部曲式，引子描写孩子们邀约同伴参加跳绳游戏。第一部分轻巧跳跃，

^[1] 吴祖强 《曲式与作品分析》[M] 北京：人民音乐出版社 1962. 348

逐级扩展的旋律是全曲的核心。谱例（15—23 小节）：



由主题材料派生出中部，采用不同音型和不同织体，连音和跳音的交叉、对置，刻画儿童们多变的跳绳花样。这首乐曲保持一定的节奏律动，流畅、优美，具有舞曲的性质。

4、《捉迷藏》

用三部曲式写成的谐谑曲。第一部分用“以连带跳”的音型及跳跃的同音反复主题，描绘孩子们捉迷藏时嬉戏的神态。谱例（1—6 小节）：



随后，变上行跳进音型为五声音调地连续下行，音乐材料的扩展、变化和不同节奏型的交错，意在表现孩子们机巧地躲藏、蹑手蹑脚地搜寻和奔跑追逐的情趣。中部在主题、调性和钢琴织体上与两端形成对比。

5、《节日舞》

热烈欢快的终曲，由三部曲式写成，是整个组曲中写得结构最庞大、气氛最辉煌的一曲。在这首乐曲中，前后两段与中段形成鲜明的对比，前后两段建立在同一调性（C大调）的基础上。第一部分主题在两小节热烈的引子后出现，具有明显歌唱性和舞蹈性，它的和声风格完全是传统的。但是，作曲家有意图在伴奏织体中运用增高半音的附加音，从而造成了与属音的小二度碰撞和与旋律中还原四度的类似调式叠置的效果，为这个大调式的主题带来一场新颖的情趣。谱例：第一段



四小节基本材料呈示后接以两次引申，材料逐步扩充，织体也愈加紧密。中部的音乐材料在属功能与下属功能领域展开，其主题完全是节奏性动机型的，作曲家还运用了许多暂转调的色彩性和声连接，使音乐充满一往直前的活力。再现部后接以简短的尾声，由低到高的节奏音型在宽阔的音区中将欢腾的节日气氛引向高潮。

总的来说，这部组曲各乐章由于统一的标题构思，不仅形象上比较接近，音调上也有某些具体关联，事实上这首组曲基本上是属于舞曲性质的组曲，只是具有鲜明的标题。在组曲各章的写法上，作者采用的音乐材料单一、集中，并且也用了一些能丰富音乐材料和结构的写法，即在传统的曲式图示内安排一些附加或插入的音乐结构和音乐片断。和声方面，作者对不协和音的运用很谨慎，多采用五声音阶和附加音式的大二度音程。旋律清新优美，每一首都有着鲜明的中国化风格，更重要的是所有的主题都是汉族音乐风格，而且没有借用任何已有的民间曲调。从这个意义上来说，这部组曲继承和延续了《牧童短笛》的传统。另外，这组乐曲在国内外也颇有声誉，比利时广播电台曾专门介绍过这首组曲。1981年香港艺术节钢琴比赛中，指定其中第四首《捉迷藏》为必弹曲目。

二、《第一、第二新疆舞曲》

五十年代丁善德还分别创作了两首《新疆舞曲》，这是作曲家在民族化创作中的新尝试，开拓了用钢琴表现我国丰富多彩的少数民族音乐风格的新领域。无论是在艺术形象的鲜明上，写作技巧的创新上，还是在民族色彩浓烈方面以及驾驭钢琴技巧的气魄上，在当时的中国钢琴创作中都占有突出的位置。

（一）《第一新疆舞曲》

此曲是作者将我国民歌曲调与西洋和声手法相结合的一个典型例子。据说《第一新疆舞曲》在丁善德留法前就萌发过创作欲望，因为他看了戴爱莲跳的《马车夫之歌》独舞，而回归以后新中国的成立正好唤起他想表达人民幸福生活的情感，于是他取材于富有个性的同名新疆民歌，描写了欢乐的舞蹈场面，与新中国解放的喜悦同声同庆，所以是紧接着新中国成立而写下的。

曲子采用三部曲式，中段的曲调是作者自己创作的，该曲是作者将我国民歌曲调与西洋和声手法相结合的一个典型的例子。

第一部分描写的是人民当家作主后欢欣鼓舞的热闹场面，由两个舞蹈性的主题构成。第一主题表现了一种鲜明的舞蹈步伐特点，以两个小节为一个乐句，第一乐句停留在时值相对较长的二分音符上，好像舞蹈脚步的停顿；第二乐句与之相呼应的乐句结束在四分音符主音上时立刻紧接着在高八度以跳音止住，犹如舞蹈动作的收束。虽然整个这一主题在相距八度的音高上反复，但是从它的旋律构成来看，是由低音而起，并且在三至五级音之间用快速的三连音做一种循环运动，音区较为狭窄，环绕的中心为小调四级音，因此动力感极强地呈现出“小步子”舞蹈步伐的律动特征。谱例：

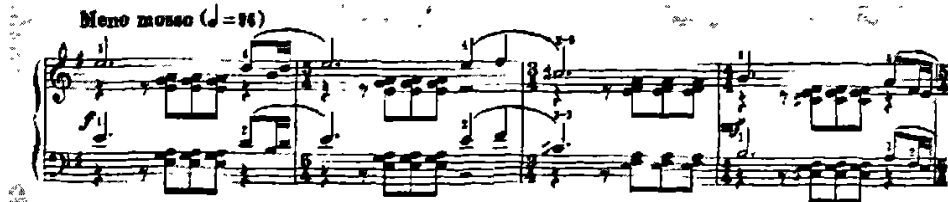


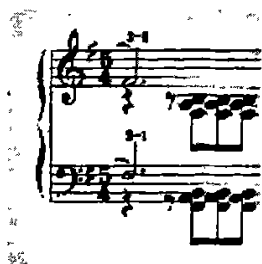
第二主题仍然表现了舞蹈的特点，结构与第一主题基本相同，都是上下乐句组成，分别在不同音高反复。但是与第一主题不同的是，这一主题的节奏没有第一主题那样热烈，取消了密集的节奏型，而显得较为委婉；旋律的走向改变了环绕性，从高点音起，“扬抑结合”，然后逐渐向下级进，形象地描绘了手的表演动作。因而这两个主题共同形成了“手舞足蹈”的音乐形象，非常生动。同时为体现手足结合，采用的是我国民间音乐结构中常用的“合尾”形式，促使两个主题在音调上殊途同归。谱例：



这两个主题在多次反复中，出现了音区力度、支声复调、伴奏织体等方面的变化，使欢快热烈的情绪高涨。

乐曲的中间部分表现了新疆人民回忆过去苦难生活的情景，在内容上与前面不同，乐曲以抒情而带有回忆过去的情绪与第一部分欢快热烈的场面形成鲜明的对比。谱例：



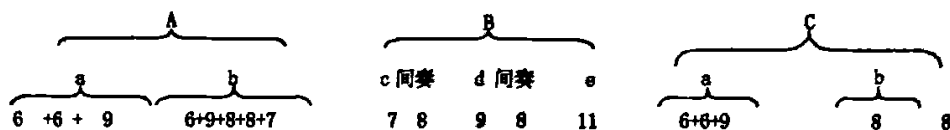


这部分的曲调是由第一部分的第二主题派生出来的，值得注意的是，这里的节奏被拉宽了，使得这部分的“回忆”越发深情，左右手以平行八度奏出的曲调，宛若深沉的歌唱，与充满活力和变化的第一部分形成鲜明的对比，而且，模拟打击乐的伴奏音型也变得沉重起来。继而，旋律又移向上方大三度，掀起了又一层内心感情的波澜，然后逐渐恢复平静。

第三部分是第一部分的再现，是音乐在经过沉思与回忆后又回到欢乐、活跃的歌舞场面。在伴奏织体上有所改变，变为急剧下行的十六分音符，情绪热烈而激昂，将全曲引向高潮，全曲在热情洋溢的狂欢中结束。

(二)《第二新疆舞曲》

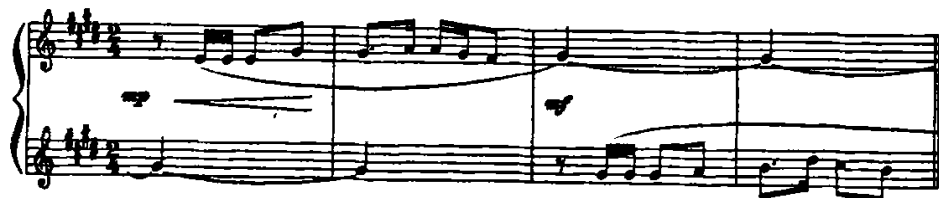
这是一首带再现的复三部曲式，调性为E大调，图示如下：



《第二新疆舞曲》与前一首一样，都有一个小的引子，但这一首中的这个引子完全概括了整个舞曲雄剑挥洒的格调，2/4 拍，以右手的切分音型准确地模仿了新疆手鼓的鼓点，衬托着这首舞曲的情绪，具有主题个性的节奏。谱例：



第一部分是热情洋溢的舞蹈，为单二部曲式。a 部分的三个乐句均由“顶真”格律(下句的起音是上句的末音)写成，并有一次附加八度的反复。b 是 a 部分旋律的延伸，并用大小调式的交替表现绚丽多姿的舞蹈场面。谱例：



音乐进入第二部分，拍子变成 6/8 拍，速度变慢，采用上下乐句构成的第二主题旋律形成波浪式的下行，忧郁而抒情。通过色彩性的转调以及变和弦的运用形成了不可阻挡的气势，表现了大家逐渐加入舞蹈共同庆祝的场面。第二部分与第一部分形成较大的对比，音乐缓慢而抒情。在引子当中出现的伴奏音型始终贯穿 B 部分的整个段落。

第三部分是A的再现,但与A部分相比,这里的b作了紧缩处理,由原来的38小节缩减为8小节。再现部将全曲引向高潮,节奏热烈,织体密集,力度加强,乐曲以饱满的新疆手鼓似的音型结束,与引子交相呼应。

1957年至1958年,苏联指挥家迪列济耶夫来我国讲学时,特别喜爱这首乐曲,将它改编成管弦乐曲。指挥家林克昌曾指挥日本名古屋交响乐队演奏此曲。

丁善德的这两首新疆舞曲是他钢琴独奏作品中极富影响力的代表作,充分反映了他主创时期的一些音乐特点和创作手法,从中可以看出他的一个很重要的音乐思想,那就是中国民族音乐的特点与西方音乐表现手法相融合。两首新疆舞曲正是灵活运用印象派多样性的和声(复合和弦、附加音和弦等)成功表现了民族音乐的鲜明特色,开拓了我国钢琴民族音乐创作的新领域。丁善德教授的钢琴曲丰富和发展了中国现代专业音乐文化,对现代作曲技法的探索、发展以及对中国钢琴演奏与教学,都做出了卓越的贡献。

第二节 桑桐及其《内蒙民歌主题小曲七首》

桑桐是这一时期较有影响的作曲家。原名朱镜清,中国作曲家、音乐教育家。1923年1月17日生于江苏省松江(今属上海市)的一个画师家庭,在良好的艺术环境的熏陶中成长。1941年入国立上海音专作曲系学习,师从德籍教授——新维也纳乐派作曲家沃尔夫冈·弗兰克尔(Wolfgang.Frankel,1897-1983)、许洛士(Julius schloos,1902-1973),和谭小麟先生学习钢琴与作曲技法、近现代和声、严格对位和巴赫自由对位。在校学习期间,他刻苦钻研,努力实践,在将中国音乐语言与现代作曲技法相结合上做了成功的探索。1947年创作的钢琴曲《在那遥远的地方》,成为我国最早应用无调性手法的作品。1949年秋起,在上海音乐学院任教至今。先后曾任和声教研组主任,作曲指挥系副主任、上海音乐学院院长等职。现为该院作曲和作曲技术理论教授、中国音乐家协会常务理事、上海音乐家协会副主席及上海音乐学院现代音乐学会会长。数十年来,桑桐一直从事教学工作,并于教学之余从事创作,创作有歌曲、器乐曲、合唱、管弦乐等不同体裁形式的作品一百多首。钢琴曲《随想曲》(1959);《32首苗族民歌主题钢琴曲》(1959);《内蒙民歌主题小曲七首》(1953);《春风竹笛》(1958);套曲《为孩子们》(1958);三首《序曲》(1954)等。

《内蒙民歌主题小曲七首》是桑桐钢琴曲中重要的一部作品,其创作起因是当时任作曲系系主任的丁善德教授号召作曲系教师在教学之余应该不间断自己的创作,在他的倡导下陆续诞生了本时期一系列重要的钢琴作品,于是桑桐先生于1953年以内蒙古民歌旋律为基调,创作了这部作品。1957年,这部作品作为第六界国际青年联欢节的参赛作品获得了创作铜奖,这组套曲以独特的和声语言和精致的钢琴织体以及从宣叙调到歌唱舞蹈性音调的多层次、性格化处理,简约中见功力,成为中国钢琴音乐的精品。《内蒙民歌主题小曲七首》通过诗情画意的笔墨,以表现内蒙古人民的真诚纯朴和多姿多彩的生活情景,乐曲由七首标题小品组成:1、《悼歌》;2、《友情》;3、《思乡》;4、《草原情歌》;5、《孩子们的舞蹈》;6、《哀思》;7、《舞曲》。下面将对这七首小曲逐一进行分析。

1、《悼歌》

曲调源自民歌《赛根》和《丁克尔扎布》,右手旋律模仿朗诵调,左手低音是五声性的和弦持续音,表现出了沉重的情绪和深刻的悲痛。曲子可分为两个部分,每一部分都是简单的单二部曲式。二部曲式的A段由宣叙调和悲壮的合唱组成。由于旋律类似朗诵调的原因,它并没有规整的节奏律动,而是注意音乐语言的伸缩性。在这七小节中,包括单拍子2/4、3/4,复合拍子9/4、6/4,混合拍子7/4等。B段是方整性的结构,从

而形成自由化节拍与规整化节拍之间的对比。第一部分两个乐句中的变化总是通过首小节完成，在第二小节旋律曲调、和声节奏律动及拍号上完成了统一的效果。例：1—4小节



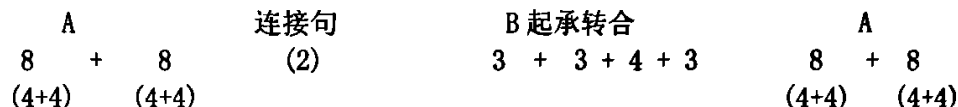
在大结构框架里，两个部分的最后一句是统一的，从两次连接材料中也保持统一。结构图如下：



在和声上单个的和弦通过纵合化结构方式形成不同的色彩效果。左手持续性的五声和弦由 bE 羽调基本音级和 bA 羽调基本音级构成。这种复合和声的处理方法，既保持了作品整体风格的统一，又兼顾到了中国民族调式的特征。同和弦结构不同的调式与排列方式的改变也会形成色彩对比。在这首小曲中，四度音程贯穿始终，而且在调行布局上也呈现出四度关系。图式如下：bA\ bE\ bA bE\ bB\ bE\ bA。

2、《友情》

这是一首以歌颂美好纯真的友谊为主题的小曲，以内蒙民歌《满冻通拉格》（姑娘名）和《四海》为主题。这部作品速度、节奏和调性都比较统一。全曲节奏律动很鲜明，赋予韵律的动感。前后两段的织体是典型的和声性纵向织体，中段运用对位化和声处理。这首小曲属于有再现的单三部曲式，其曲式结构如下：



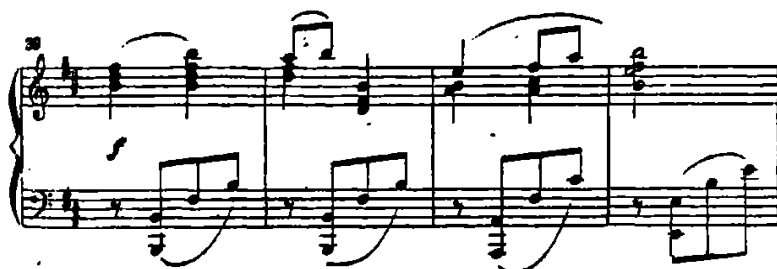
在 A 段的材料中，八小节的主题做一次反复。主题第一次出现在左手，在小字一组歌唱出一段单纯、优美的旋律，情感真挚。主题反复是在右手以高八度形式出现，并在

旋律下方加上了与旋律平行进行的和弦织体，使情绪变得更加热烈，奔放。例：

主题：1—4 小节

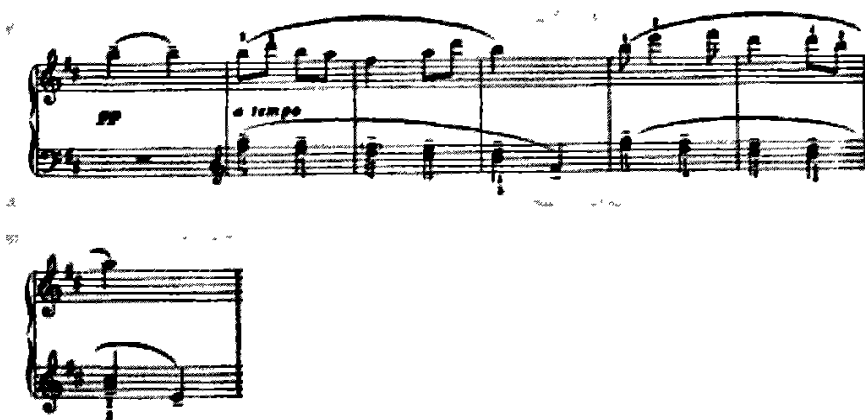


重复：39—42 小节



其旋律体现了蒙古族民间音乐的旋律特点，主要是四度和八度的跳进。在 A 段再现时，和声也使用了复合和弦，这种和弦结构有机的混用手法是这部作品的特点之一。

B 段的材料是民歌的起承转合句式，运用了对位化的和声处理手法，是 A 段和声音型化的织体相对比，其中还运用了模进的手法。例：19—25 小节



3、《思乡》

这首小曲以民歌《兴中岭》为基调，表现远离家乡的人们对故乡的思念之情。《思乡》和《哀思》是这套组曲中结构最短的两首小曲，但是它们都是作者创作的精华。其曲式结构属于有引子、有尾声的二部曲式，结构图如下：

引子	A	A'	尾声
1—4	9	11 (8+3)	3
g 羽		g 羽	g 羽

在这首抒情小曲中，作者运用了丰富的速度、力度和表情符号，使这首小曲变得

更加优美动听。左手为固定的伴奏音型，左手的织体不断更替节奏重音从而形成多种节奏律动，左手的分解和弦中加入了和声外音以得到更为流畅的进行。而右手的旋律以蒙古族民歌为素材，其旋法体现了蒙古族民间音乐旋律特点，旋律呈现抛物线型，先级进后跳进，各种音程的大跳也是蒙古族民间音乐的特点之一。虽然左右手的节奏律动不相吻合，但其中的安排却并非毫无逻辑而是错落有序的，从而展现两条不同线条的运动方式。作曲家通过合尾的手法及调性回归的手法使全曲达到逻辑的统一。例：

1—5 小节



11—12 小节



19—27 小节



4、《草原情歌》

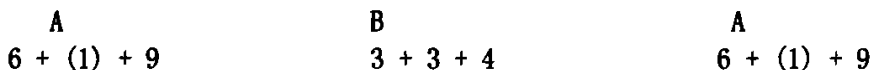
这首小曲采用分节变奏性手法，改编自一首表现男女青年纯真爱情的民歌——《小情人》，优美的曲调表现出青年对自己心爱的姑娘委婉而热切的思念。作者运用其精湛的作曲技巧对主题进行引申和发展，以具有鲜明少数民族特色的音调为基础，用变奏的手法在和声上加以处理，在织体上丰富和加花，使其钢琴化。从结构上看，这首小曲属于有再现的单三部曲式，曲式结构图如下：

A	A1	A2
4 + 4	4 + 4	4 + 4
bB 羽	bE 羽	bB 羽

这三个部分中的每个部分都是一个完整的乐段。第一部分平衡、对称的方整性乐段结构是由原来民歌平稳抒情的性质决定的。中间部分虽然采用第一部分已经陈述过的主题材料进行展开，但第一部分乐段移往下属调性，出现了新的调性，并且改变了伴奏音型，用了和弦式的、切分节奏织体。其中也运用了复合和弦以增加和声浓度，表现了激动的心情。再现部是第一部分乐段的装饰性变奏，使主题的情感更加丰富，不仅给人听觉上的新奇感，又激发了音乐情感上的丰富想象。

5、《孩子们的舞蹈》

这首乐曲描写孩子们天真烂漫、活泼可爱、载歌载舞的形象，源于民歌《丁郎彬》与《崩博菜》。属于单三部曲式结构，全曲以 E 宫为主调，中段运用了转调及模进离调手法。结构图式如下：



在第一部分中主题材料陈述完后，旋律以高八度的形式出现，在这部分里男孩的形象是穿着蒙古袍、大靴子，非常爽快、有力的，跳音的运用体现了蒙古族舞蹈的律动感，抒发了一种轻巧、活泼的情感。柱式和弦的伴奏织体以半拍或切分的节奏出现，具有跳跃的性格，这与舞蹈的节奏密切相关。例：8—16 小节



中段描绘了女孩的形象，比较秀气、天真，与前面的男孩形象形成鲜明的对比。运用了模进的手法，跳音出现在伴奏声部。例：17—26 小节



第三部分是第一部分的变化再现，在不同音区旋律进行了装饰性的变奏。这种 ABA 三段体的结构，既符合音乐发展统一变化的艺术规律，又有合乎听众欣赏的审美要求。

6、《哀思》

这首乐曲表现了如泣如诉的哀痛心情。这是整个组曲中最舒缓的一首，也是结构构思最精致的一首。全曲由一个乐段及其变化反复而成，结构图式如下：

$$\begin{array}{cc} A & A' \\ 7(1+2+4) & 10(2+2+2+4) \end{array}$$

乐曲的第一个乐段由 7 小节组成，这七小节中包括了单拍子、复拍子和混合拍子。前一乐节从大字组的 A 上行到整个乐句的最高点——小字一组的 G，所有的力量在第三小节较宽松的节奏中释放。这部分中的旋律形态和节奏形态像是一种弹性的结构，使得乐曲充满张力。例：1—7 小节



旋律线条横跨三个音区，旋律形态呈现抛物线型，流畅的级进旋律进入高点后又反向跳进退出高点，使一条连贯的旋律若断又续，迂回婉转，体现了蒙古族民间音乐旋律的典型特征。四度音程在这个旋律结构中有着非常重要的作用。在各种跳进音程中，上行四度进行在蒙古族民间音乐中较为常用，它具有类似级进的流畅性。小二度音程使伴奏部分的特征音程，体现了悲伤的情绪。这一进行贯穿全曲，形成独特的色彩性和声。另外，从第 8 小节起，伴奏音型中的减四度和增三和弦增加了音乐的紧张度，加强了悲伤的情绪。

在第二部分的反复中，其旋律线条与第一部分基本相同。由第一部分在左手演奏变为在右手演奏，在音区上也有所变化，旋律比开始时移高了两个八度。并在高潮处的最高音 A 加了八度和五度，用倚音的形式加以装饰。使得音响变得丰满浑厚。虽然前后两段音乐的节拍和小结数有所改变，但前后两段的节拍含量确是一致的，见下图：

第一乐段：5+5+3+2+3+3+4 (25 拍)

第二乐段：5+3+4+3+2+3+2+3 (25 拍)

在第 9 小节由于推动高潮而多占用的两拍，则通过对第 13 小节三连音 D 的紧缩得到补偿。而这一切的变化都是为了高潮的形成而精心布置的。

在第一部分中，右手的伴奏声部往往比左手的旋律声部晚进入半拍；在第二部分中，左手的伴奏声部往往比右手的旋律声部晚进入半拍，形成了一种错落有致的节奏关系。这首小曲是整部作品中作曲家精心处理的一首小曲，体现了作曲家精湛的创作技巧。

7、《舞曲》

这首乐曲采用了民歌《莫德格昂嘎》的主题音调，作者用舞蹈性的节奏和鼓点展现了一幅热闹豪放、生动活泼的节日欢舞场面。曲式结构上是分节变奏与三部曲式的结合。

其曲式结构如下:

A			B			A	
a1	a2	a3	b	c	b	a4	a5
4+4	4+4	4+4	2 + 8 +	4	+8	4+4	4+4
e 羽	d 羽	b 羽	e 羽		e 羽	e 羽	e 羽

第一部分的主题材料是通过民歌改编的,由三个八小节的乐段构成,展现出生动活泼、豪放的群舞场面。每个乐段可以清楚的分为两个四小节的乐句,它们在结构上彼此呼应,两个乐句形成明确呼应与问答的关系。第二乐句和第三乐句改变了和声、织体、音区,第二乐句重复前一乐句开始的主题材料,只是在结束是形成不同的终止式。例:1—8 小节



由两个四小节的乐句构成的乐段也体现了结构的方整性原则。这种方整性结构的形成是源于歌唱、舞蹈性的音乐对于准确的节奏关系反复的要求。在这首小曲中,以四小节为一个乐句的相同的几个单位片段的连续,就构成了所谓的结构周期性原则,这体现了乐段内部结构的逻辑要求。这个乐段结构和分句如此平衡、整齐,与它作为简单的舞曲体裁特点有密切联系,各乐句的伴奏织体也不相同,力度对比由弱渐强。

第二部分的曲调是创作的,表现了在小鼓伴奏下一个姑娘的优美、典雅的抒情独舞形象。情绪变得舒缓,曲调优雅柔和,左手的伴奏中五度结构自始至终有力的支持着和声的进行,八度使得音响变得丰满浑厚,采用了柱式和弦的伴奏织体。

第三部分是乐曲的再现部,即第一部分的再现。作者运用动力化手法使音乐形象在气氛上、色彩上或性格上起一定的变化,仿佛一幅热烈的群舞场面。左手的伴奏声部采用了柱式和弦分解和弦形式,使得织体发生变化,更加流动,速度加快使音乐变得更加活跃。这首乐曲的特点为三个部分的主题都有反复,在反复中(尤其是两端的部分中)和声、织体、力度不断变化,大致上是速度越来越快,情绪越来越热烈,每一部分都显示着渐强的趋势,最后乐曲末尾在高潮中结束。

“桑桐先生的这部作品力图反映内蒙古人民的精神面貌,努力使音乐内容与形式达到高度的统一”。^[1]音乐中散发着浓郁的民族气质,在中国民歌配置 and 声语言、和声变奏、和声织体的多样化以及用最精炼的手段取得完美的效果方面,都做了有益的尝试,是中国民歌钢琴改编曲创作中为数不多的实现了艺术内容民族风格与艺术技巧完美结合的作品之一。这组小曲,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地探索和尝试。

^[1]任辽苏《他山之石,可以功玉——从桑桐的〈内蒙民歌小曲七首〉看中国钢琴改编曲》乐府新声(沈阳音乐学院学报)[J] 2002(3) 25—26

第三节 陈培勋及其四首粤调钢琴曲

陈培勋诞生于1921年1月15日，祖籍广西合浦。家庭有宗教背景，幼年即在教会受洗，7岁时就加入圣保罗教堂的唱诗班，从小受到西方基督教文化的熏陶。陈培勋从幼年就随其父陈德光学习钢琴，对钢琴产生了浓厚德兴趣。1937年至1938年间，随管风琴名师福特，以及史密斯学习管风琴和作曲理论，直到中学毕业，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。1939年到上海考入国立音乐专科学校，师从李惟宁学习作曲，前后两年，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，同年考取英国伦敦圣三一音乐院初级文凭。这时陈培勋投身于爱国的救亡歌咏运动。抗日战争胜利之后，陈培勋于1947年到上海，随谭小麟学习作曲理论。1948年，陈培勋在上海私立复兴艺术专科学校音乐科任钢琴组主任。新中国成立以后，陈培勋参加了中央音乐学院的建院和教学工作。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。1981年陈培勋回到了香港，1982年加入浸会书院音乐艺术系任高级讲师，担任理论作曲课程，至1986年退休。陈培勋为我国的音乐教育事业倾注了毕生的心血，他的创作可谓替现代音乐中国音乐历史写下了重要的一页。

他在50年代音乐创作的重要成就就是《广东音乐主题钢琴曲》，分别是：《卖杂货》、《思春》、《旱天雷》和《双飞蝴蝶》，它们成为新中国成立初期钢琴音乐创作的重要收获。这组作品自问世以来就得到钢琴界的赞赏，被用于钢琴教材、音乐会曲目、国内外钢琴比赛参赛曲目、全国钢琴考级曲目，受到广泛的欢迎，堪称粤调钢琴曲之精华。

广东音乐形成于清末民初，广泛流行于广州、珠江三角洲以及粤西、广西南部一带，是一个很有特色和个性的民间乐种，其曲调优美、悠扬，节奏明快、流畅，情调清淡亲切，曲目丰富多彩。它表现的内容大多为风俗性的场景描写，包括对明快、悠闲、雅致的生活情趣和对花、鸟、鱼、虫等自然景观和意境的刻画和表现。其结构短小，形式多样，感情真切、自然。旋律上以不太强烈的冲突或分裂去摆脱一味调和的气氛，形成曲调的一气呵成而又抑扬顿挫。它所用的乐器通常为高胡、杨琴、秦琴、椰胡、三弦、琵琶、洞箫、笛、板等，以高胡和杨琴为领奏和主要乐器。

在我国钢琴音乐创作种，移植改编曲大多以中国传统音乐、民间音乐、民歌中的精华为基础，运用各种多声写法和钢琴特有的音乐语言来表现原曲特有的内涵，并因钢琴本身诸多特性而使音乐具有了新的意蕴。陈培勋根据广东音乐素材改编创作的钢琴曲正是遵循着这一原则，体现出卓越的创作才华。

1、《卖杂货》

1952年，中央音乐学院朱工一教授邀请陈培勋先生创作具有民族风格的钢琴曲，由此第一首粤调钢琴曲《卖杂货》便诞生了。《卖杂货》属于风俗景象内容的乐曲。在编配时作者将两首广东小曲《卖杂货》、《梳妆台》结合在一起。“卖杂货”和“梳妆台”均为最早的小曲，结构都很短小，并无明显的特定内容。“卖杂货”属于民间习俗景色题材的乐曲，表现了货郎卖货的内容场景，情绪活泼开朗、幽默诙谐。中段加入的“梳妆台”情绪委婉、优雅，它的曲调与钢琴曲的标题及表现的内容场景也是协调一致的。其结构为再现单三部曲式，结构图示如下：

A			B		A'		
a	a'	a' '	b	b'	a' '	a	a'
16	12	12	9	11	21	16	13
B 羽（六声）			E 徵（五声）		#F 羽 B 羽		

第一段(A部)的主题音乐采用的是广东民间小调《卖杂货》，音乐有一种叙述性，采用主题性写法，曲调活泼、幽默，一小节两拍的小快板，分三个乐句来变换主题音乐。第一句右手演奏民间小调主题，左手采用后半拍的伴奏音型，还不时加入一些语汇（第8和14小节），更增添了几分活力，并且反复出现 $\sharp G$ 和 $\sharp C$ 音，也就是变徵和变宫音，又使他呈现出雅乐七声调式的特点。谱例：1—16小节



第二句的主旋律转到由左手来演奏，而伴奏织体变为弱起十六分音符的分解和弦，增加了乐曲的流动性；第三句用主题旋律进行了加花变奏，这种“加花”除了用少量的七八度大跳之外，基本上是在三四度以内进行的，使旋律波澜起伏、流畅活跃、富有生气，具有浓烈的广东音乐风味和形象活泼、清新明快的色调。

第二段(B部)的主题音乐采用的是广东民间小调《梳妆台》，缓而连贯，巧妙地描绘出南粤乡镇的风景线。这个曲调及类似的处理使乐曲的标题和音乐所要表现的内容“货郎与小姐”的音乐形象融为一体，结合得十分自然。从第41小节开始，作问答对话处，从容而安静的音乐，音乐表现由轻声安静逐渐向宽广发展，用丰满的声音表达饱尝人生的心潮起伏。在第一次陈述时采用了多声织体，将旋律打扮得俏丽、妩媚，第二次陈述加补充用了间半小节低八度的卡农式轮唱复调手法，显得趣味盎然。

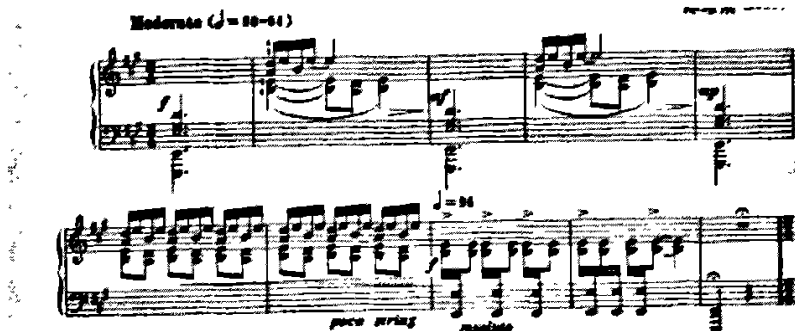
第三段(A'部)速度还原至小快板，音乐依旧描述了一个卖货郎热爱生活、快乐诙谐的形象。

2、《思春》

《思春》是陈培勋根据广东音乐创始人之一“何氏三杰”中的何柳堂的《玉女思春》和广东小调《寄生草》创作而成的。这首作品虽其内容源于《玉女思春》，但乐曲旋律和结构与之并无直接关联，主要是借用曲名及全曲表现的意境：万物复苏，人们盼望春天到来的热切心情及对美好爱情和幸福生活的向往和追求。中段运用了广东小调《寄生草》的旋律，优美而纯净。作者运用各种创作技法汲取原曲的精华，巧妙地创作了一首具有浓郁广东音乐风格的钢琴独奏曲。这是一首再现复三部曲式的作品，曲式结构如下：

引子	首部 A (并列单二)		中部 B (并列单二)		间奏	再现部 A' (并列单二)	
	a	b	c	d		a	b'
10	42	25	15	18	10	40	30
E 徵 (清乐)	A 宫	D 宫	A 徵 C 徵 (六声)	bA 徵		E 徵	F 徵 A 宫

乐曲的一个 10 小节的前奏，它由一小节省去五音的属七和弦和一小节两个纯四度叠置成的和音作为引导，驱动发展成为滚滚春雷，大地复苏的气息。例：(1—10 小节)



首部 A 是由引子衍生出的第一主题，在一个跳跃的八度及一个固定音型的引导下生气勃勃地出现了。这个主题与伴奏是同根的连理枝，不时相互穿插着跳动的八度，兴奋又灵活，乖巧地重复、变化、并置，从量变到质变（第 23 小节）。它富有妩媚女性的特点。接着在低音区又走出一个粗犷而有力的旋律，左手的伴奏在 4 小节中竟换了四个节拍位置（第 33—36 小节），显示了男性勇敢、果敢的特点。转调后，这两个旋律以不同的力度交替出现，如同少男、少女的对话与嬉戏，表现了活泼与刚毅，柔情与坚强的对置，亦作为 A 段至 B 段的过渡。

中部 B 开始音乐静谧、优美，旋律是粤剧小曲《寄生草》的原型，甜美而纤细的和声似乎给它贴上一层天鹅绒，这是对幸福的憧憬。Piu mosso 后旋律转入下属调复奏，作者在这里开始发挥了他擅长的既抒情又激越的大写意，前六小节旋律在中音区由左手演奏，右手那细碎的伴奏乐汇追随着旋律急切地倾诉，以后是右手在高音区带着双音、和弦热情地呼唤，随后是一个一气呵成的大乐句，这时左手在一条辅助旋律的低音线条上附着一段此起彼伏、跃动不已的音型自由展开，推波助澜形成不可阻挡的音势，酿出一个激动人心的高潮段。

再现部 A' 的后半部在两小节后有一个转调，在行将消逝时，史料不及，突然用 Presto 转回原调结束全曲。

“这首《思春》既似广东音乐有又非广东音乐：前者是指用广东音乐的题材，又用其素材，后者是指他在创意之中又显示了粤调的灵魂，无疑使这首传统名曲更上一层楼”。^[1]汲取民间音乐素材但并不是单纯的改编，而是重新进行组织与整理，在相当长的阶段里，这种做法在中国钢琴音乐创作中占有相当重要的地位。《思春》正是这类作品中的典范，作者将民族音调与特定的和声语言相结合，织体处理精致，赋予了作品鲜明而强烈的民族性格和独特韵味。

3、《早天雷》

《早天雷》是广东音乐最早的音乐家和开拓者严老烈最早以扬琴润饰手法改编的，原曲《三级浪》是古曲《三宝佛》中的第二支曲牌，是作为开场“粤讴”之前用琵琶演奏的一段引子。“早天雷”这一曲名显得不同凡响，民间音乐以“雷”为曲题的前所少见，这雷声寓含震耳欲聋之意。此曲创作之时正值清末民初，天下朝事如久旱不雨，沉

^[1]常敬仪《陈培勋五首粤调钢琴曲评析》[J] 钢琴艺术 1999 (6) 12

闷而令人不耐，这时忽然震出隆隆惊雷，有如天降甘霖，一股顺应五四运动新思潮的追求和唤醒国民破旧鼎新的意境从作者心中喷涌而出，强劲的节奏，激动的旋律，催人振奋向上。作者改编的这首钢琴乐曲，它的旋律是由一个酷似雷鸣的五音动机，用我国传统的合头换尾、鱼咬尾等写法发展而成，它的结构是再现单三部曲式，结构图示如下：

A	B	A'
(乐段)	(乐段)	(复乐段)
a	b	a' a''
17	12	19 13
bB 徵	F 商	bB 徵 bE 徵 bB 徵

乐曲尽量保持了原有旋律的框架，在钢琴上运用高音区来表现扬琴的音色，通过扩大音值（在 4/4 拍内把原版旋律的音值扩大一倍）等方法，使节奏强弱对比更加强烈，对“雷”的形象的刻划更加生动，创造了新的意境，表现了久旱闻雷声、人们欢乐地期盼大雨降至的情景。

在和声风格上，作者又有了新的开拓。他运用了一些可听的不协和和弦和变和弦，这些含有大小二、七度的及增四度不协和音程的和弦，一些重叠的和弦在显示雷声的音响中是很有魅力的。

例：6—8 小节



18—26 小节



39—46 小节



1、《双飞蝴蝶主题变奏曲》

陈培勋根据广东古曲《双飞蝴蝶》和广东小曲《仙花调》创作了《双飞蝴蝶主题变奏曲》。古曲《双飞蝴蝶》是广东音乐最早出现的乐曲之一，它是一首活泼的快板乐曲，由于大部分乐句每句都重复一次，即成双，因而得名。广东小曲《仙花调》原是粤剧中一首抒情的中慢板小调，基本与江苏民歌《茉莉花》相似，《仙花调》即是《茉莉花》流传到广东后的变体，并通过演奏上的润饰变成了地道的广东音乐。由于《双飞蝴蝶》中某一部分的旋律与《仙花调》开头部分十分相似（如同派生的关系），因此把它们安排在一个变奏曲中，一前一后，相得益彰。

从音乐结构来看，中国的特有文化精神与观念影响之下形成的传统曲式结构特征有别于西方主题呈示、展开、再现的富有缜密逻辑性思维的曲式结构原则。这首乐曲将二者进行了有机的结合，使原曲结构发展变化较大，选取了两首广东音乐，通过对两个主题在不同段落的变奏发展，使之在结构上和音乐表现上都比原曲有了发展、扩大和提高，成为了一首有特色的改编作品，其曲式结构既非西洋音乐中严格的变奏曲式，也不是中国的多段体或变奏体，它是中西结构原则基础上的一种创新手法。其结构图式如下：

主题	变奏 1	变奏 2	变奏 3	变奏 4	变奏 5	变奏 6	变奏 7	尾声
5	18	19	17	48	15	15	9	9
A 商	G 商	F 商	bB 徵	bB 商	bE 徵	A 商		

主题采用了《双飞蝴蝶》的旋律，简单的十二个音强而有力。顺分型节奏和级进式音调构成了这个独立乐句式的乐段，基本乐思清晰而完整；第一变奏用加前缀的办法丰富发展了主题，左手后半拍双音伴奏与右手旋律相呼应，音乐欢快而灵巧，大部分乐句每句都重复一次，即是成双；第二变奏用对位卡农的手法以表现带有缠绵、流连的情绪；第三变奏转化为舞曲的性质；第四变奏前部分三连音的出现，使整个音乐气氛变得缠绵，趋向浪漫与幻想的气质；第五变奏具有咏叹的格调；第六变奏出现了广东小曲《仙花调》的原型主题，音乐清新而明亮，好象赞美诗；第七变奏使全曲的高潮部分，开放性和弦使得音乐充满张力，如同火热、激越的高歌。主题再现时已由开始的 *ff* 推向 *fff*，乐曲在急板激动中强而坚定地结束，具有宏伟的英雄气概。而它自始至终都没有脱离原曲的基础。在旋律的发展中作者保持了原有的韵味，在作品中不论是旋律的变奏或展开，甚至连接过渡乃至伴奏中的小插曲或旋律小碎片，他都忠于旋律的调式及旋法，几乎没有掺入不协调的或无目的的随意发挥，我们无处不感受到其中的韵味。

无论从乐曲的内容和乐思表达的深度、钢琴技巧的难度，还是乐曲的长度，《双飞蝴蝶主题变奏曲》可称一首篇幅较大的粤调钢琴曲。这是作者这一时期另辟蹊径而创作的成功钢琴作品。

陈培勋在这一时期创作的四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作出了有价值的探索和尝试。

第四节 蒋祖馨及其钢琴组曲《庙会》

蒋祖馨 1931 年生于成都，1948 年考入四川省立艺专音乐科，1950 年进入上海音乐学院管弦系学习大提琴，后转入作曲系。曾任中央人民广播电台文艺部编辑，哈尔滨艺术学院作曲系教师，哈尔滨师范大学音乐系钢琴教师，西安音乐学院作曲系教授。《庙会》是蒋祖馨在 1955 年上海音乐学院三年级升级作品，曾于 1957 年获选参加第六届世界青年联欢节创作比赛。由于历史的原因，蒋祖馨在八十年代以前创作的作品较少，在八十年代以后创作的作品多为具有探索意义的作品。《庙会》组曲和《山花集》堪称其主要代表作，而《庙会》这首作品在民族化和声写作方面进行了有意义的探索，整部作品形象生动，结构明晰，和声语言新颖。它是一首完全运用中国音乐素材、审美进行创作的钢琴作品。这首作品相比其日后的创作，从形式到内容都非常传统，音乐音响非常中国化。

听说蒋祖馨与生前好友们谈过《庙会》的一点创作过程。那是在新中国建国初到皖南参加土改，由庙会集市，看到卖艺的艺人有二人舞、地方戏曲、武打、社戏等等，于是创作动笔从感性的音乐形象思维开始，触发了非常强烈的创作欲望。《庙会》表现了中国传统的民间节日里，人们云集于集市中心游玩和观赏杂耍表演的情景。这种源于民间音乐的标题性的立意被赋予在钢琴组曲形式当中，成功地塑造了典型的民俗风情的画卷，表现了民间庙会的五个生动的情景——“艺人小调”一唱三叹、“二人舞”轻盈质朴、“老人的故事”厚重苍凉、“笙舞”炽热多姿、“社戏”刚劲豪放，均显现出强烈的艺术感染力。

1、《艺人的小调》

在《庙会》五首乐曲中，作者主要运用了类似三部曲式的写法，在音乐中安排 A 和 B 两个不同的动机，分别加以变化发展，以此展开音乐，但音乐最终回到已经变化的 A 段，有些作品还出现一个以 A 材料为素材的小结尾。《艺人小调》的曲式结构如下：

A		连接	B				A'	结尾
a	a1		b	b1	b2	b3	a3	a4
4	+	4	1	4+	2+	4+	4	4
C 羽			属调				c 羽	

说说唱唱的主题旋律游移在几个调式调性中，这首乐曲是采用 bE 宫系统，旋律调式为 G 角调式，和声调式则为 C 羽调式，构成 bE 宫系统角与羽的调式复合。在乐曲的第二部分 B，旋律调式与和声调式都向上方纯五度属方向转调，旋律调式为 D 角调式及和声调式为 G 羽调式，构成了 bB 宫系统角/羽的调式复合。而低音好似在补充语气，又好似在对位声部里有了新意。节奏自由，调行不稳，正是民间艺人说说唱唱的典型。例：（1—8 小节）



2、《二人舞》

这也是是一首带再现的三部曲式，结构图式如下：

A	B	A	尾声
6+6+6+6	4+2+4+6	3+3+3+3	6+6+6+7
G 商	b 徵 g 羽	g 商	

其前后的主题是热烈的舞蹈气氛，这种 2/4 与 3/4 混合拍子，不是方正的民间集体舞曲，是表演型舞蹈。在展开中段插入一个新因素带来情绪上的变化，脱胎于呈示段的主题鱼贯而入，有如二人舞者混入了群舞场面，混合拍子也由前面的 2/4、3/4 转为 4/4、5/4 拍，不仅加强了旋律的律动性，乐音强拍发生移位更使音乐变化多端，自戏曲音乐中借鉴而来，甚为明显。主题再现时更热烈，速度、力度都增加了，达到欢快的顶峰，戛然而止。

3、《老人的故事》

其曲式图式如下：

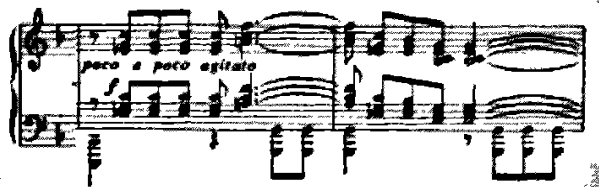
A	B	A'
5 + 5	3 + 4	5 + 4
bE 宫 g 角	c 下属	

这首乐曲用了叙述性的曲调，两种调式调性的反差，道出内心的多种心境——心酸中的坚毅、劳苦里的安慰混在一起。好象是老人自己讲述自己的故事，也象是第三人在讲述老人的故事。酷似“命运动机”的固定音型在此曲中出现，无疑是为突出“老人”特点的动机蕴含着“细细道来”的表情，其后的旋律以瀑布式旋律音型走出，亦步亦趋的下行音阶，不无感慨，不无悲寂。例：（1—3 小节）



中段至激情处更有相应的渲染，随着乐声的流淌，“老人”动机织体增厚，下方持续的 C 音和 G 音诚如卞萌所称的“庙堂里轰鸣的钟声”。^[1]例：（14—15 小节）

^[1] 卞萌 《中国钢琴文化之形成和发展》[M] 北京：华乐出版社 1996、9



然后完整的主题再现，加深了故事的深度。

4、《笙舞》

是一首小快板的乐曲，以简缩再现的单三部曲式写成，曲式图式如下：

A	B	A	尾声
a b a b	c d	a b	
2—22 小节	23—44 小节	45—54 小节	55—57 小节
e 羽	a 羽 c 宫	e 羽	

这首乐曲作者写的不是芦笙乐器的效果，而是把重点放在舞蹈上。中国西南苗族芦笙舞是以笙为伴奏，舞者用身体的表现把杂技和舞蹈融合在一体，花样越多，表演越成功，笙舞正是写的这种场面，所以低音持续音表现的热烈气氛似乎有点狂野。

5、《社戏》

其曲式结构图如下：

A	B	A	尾声
1—21 小节	21—54 小节	55—65 小节	66—78 小节
E 宫			

《庙会》中之戏是随节令、民俗而改变的，无论文戏还是武戏，都是有说、念、做、打、舞、伴奏，这些在主题中充分的表现，描写了庙会盛况、欢欣、热闹的场面。在“社戏”中，和声层以节奏性音型的形式出现，为旋律增添了一种造型性的因素，其节奏型颇似民间的锣鼓经。其后是弦乐齐奏，不时缀以鼓点，气氛活跃，情绪亢奋。

五十年代，由于国际国内形式的桎梏，出于国家发展的需要，我国各行各业的“外援”更多地依靠前苏联，音乐艺术也理所当然地囿与其中。所以创作于五十年代的《庙会》组曲在整体架构、技法运用等方面均受到一定地影响。但这部作品并不是对西方音乐技法生搬硬套，而是在西方作曲技法地基础上，创造性地运用非功能序进的民族和声语言，把中国民族音调与西方传统技法有机地结合在一起，更好地表现中国民族音乐的风情，不失为当代中国钢琴音乐创作的典范之作。作品的成功当然离不开作者着力刻画对现实生活的感受，深入浅出的创作手法加以实现，这一点既是奠定他创作风格的支柱，为他日后的创作影响也是巨大的。“可以说，《庙会》组曲是以传统作曲技法和风格为主体的，追求中国钢琴音乐民族化的典范之一。”^[1]

^[1] 王晔《钢琴组曲〈庙会〉的创作研究》[J] 艺术研究 2006 (4) 54

第三章 这个时期钢琴作品的主要特点

建国 17 年间的钢琴音乐创作无论是在数量、质量上,还是在作曲技法上都比以往有很大的超越,体现在创作题材上广泛多样,作品内容上丰富新颖,音乐风格上质朴又富于时代性,作曲技术上传统与现代相结合,并能够自由地运用民族音乐语言按照严谨精致的逻辑结构和形式进行创作,由此构成了建国 17 年间钢琴音乐创作的整体艺术特征。

第一节 音乐的标题性的特点

标题性是中国钢琴曲的一大特点。但纯粹中国特色的标题与欧洲浪漫主义音乐中的标题恰有一定的区别。虽然西方也有标题钢琴音乐,但西方钢琴音乐的标题大都不是对作品内容的概括。如李斯特的许多交响曲都取材于文学或者历史题材,这些题材都含有非常丰富和具体的情节,但是作曲家在构思这些作品是,却往往舍弃掉了其中的细节,而只是从总体上描绘了这些题材的精神特征。欧洲音乐中的标题总是与具体的特性的情况相联系而具有某种定向画面性,而中国音乐中的标题所预示的不只是画面,也表现人的心理、情感和大自然本身的诗意。因此,中国音乐在表现人的心理与情感方面,常常富于抽象性和预示性。中国的传统艺术对标题的使用常常立足“似与不似之间”,标题对于欣赏者只是作为一种提示或暗示。它与“实物”格格不入,它描写存在的形象总是积极捕捉内在的诗意,而所有对存在的典型形象的塑造,目的正是为了体现那存在于标题背后的人的深刻精神世界。中国钢琴作品的这种标题性特点更加导致了演奏者“联想”的产生。中国钢琴作品中除了旋律、节奏等具有民族风格外,还有来自摹拟民族乐器及自然界声响的多种表现形式。这就需要在意念中对音乐作品风格的整体把握进行质的区别,预先形成头脑中对音响的超前意识,通过“标题”,形成对所弹作品意境、情绪、画面、诗意的联想。

一、写意性标题作品。这种钢琴作品常常以音乐为笔触描绘一首诗、一幅画、一个场景等艺术形象,从而使人引发想象和联想,获得艺术感受。如蒋祖馨的《庙会》刻画出乡间庙会上艺人卖艺、老人讲故事、众人围聚跳舞的情景;廖胜京根据云南少数民族的传统节日——火把节所创作的《火把节之夜》,作品通过切分节奏、对比丰富的力度变化,将人们欢度佳节泼水狂欢的热闹场面和欢乐喜庆的心情表现得淋漓尽致;桑桐的《内蒙民歌主题小曲七首》、殷承宗的《快乐的罗嗦》等表现了广大少数民族地区人民群众能歌善舞、粗犷豪放的性格特点与淳朴热情、别致浓郁的民俗风情;朱工一的《序曲第二号—流水》摹拟水的声响等等。

二、叙事写实性标题作品。这类作品以历史典故、民间传说、人物故事等为题材,以音乐语言进行写实性的描绘,通过音乐节奏变化和旋律进行让听众感受到栩栩如生的音乐形象和生动的故事情节。如汪立三的钢琴改编曲《兰花花》,成功地利用了原始民歌的音调,运用钢琴织体语言,塑造了兰花花爱憎分明、感情丰富的主人公音乐形象。

在中国钢琴曲中,除了多数曲目使用了中国传统乐器标题性的曲名外,尚有一部分曲目借用“无标题音乐”,以曲体和调名等来命名,如《变奏曲》、《练习曲》、《序曲与赋格》、《第二奏鸣曲》)及《a 小调序曲》等,但其乐曲都有明确肯定的内容。

有些曲目也兼有无标题音乐和标题音乐两种命名法相结合的曲名:如汪立三的《小奏鸣曲》的三个乐章都加了中文标题——“在阳光下”、“新雨后”和“山里人的舞蹈”;邹鲁的奏鸣曲名为《青春之诗》等等。

第二节 作品民族性的特点

建国后的十七年,我们已经可以看到中国的作曲家们正在努力地尝试和探索西方钢琴音乐的创作手法和技术,深入挖掘我国丰富多彩的民族、民间音乐“元素”,创造出具有中国特色的钢琴作品,体现了中国钢琴音乐的“民族性”。

“所谓‘民族性’是指作曲家在进行创作时以民族艺术思维方式,民族艺术表现手法、手段,来反映本民族的生活内涵,表现本民族的思想情感,展现本民族的精神风貌。”^[1]

50年代到60年代中期追求钢琴音乐的“中国风格”的主要手段是“引用我国传统的民族曲调与创作具有民族音调的旋律”。^[2]我国作曲家在钢琴音乐创作中,大都引用现成的民间曲调,配以简易的织体、多变的节奏型,用对位法、对比式和模仿式复调二声部写作手法改编而成,赋予传统民歌以新的艺术生命力。传统音乐的钢琴改编及和声的民族化探索,成为这一时期创作的主流。这种从人民生活中提取素材,面向广大听众,力求反映出中国人民的审美情趣,是当时乃至后来中国钢琴音乐创作风格基调的体现。下面将具体从旋律、和声、织体、节奏、复调等作曲技法上进行分析:

一、旋律的民族化

中国的钢琴作品主要采用的旋律多是以民族调式为主的旋律,在这一时期的钢琴作品大多是从民间的曲调中发展而来的,同时也有运用少数民族旋律风格进行创作的。

1、运用民族调式的旋律而写成的作品。

例如桑桐的《内蒙民歌主题小曲七首》就是直接采用民歌主题原型进行创作的,它的第一首、第四首、第七首均采用内蒙民歌发展变化而来;

丁善德的《快乐的节日》中第三首《跳绳》完全是以无调式而写作的(C宫和G宫调式),其余各首如第一首《郊外去》、第四首《捉迷藏》、第五首《节日舞》等都是在中国传统五声音阶的基础上,加入外音而创作的;

蒋祖馨的《庙会》中的五首小曲都是运用中国传统音阶调式进行创作的,这些作品在上文中都有详细的介绍,在这里不再累述。

汪立三的《兰花花》诗根据原有的民歌进行改编的旋律,所以在开始的部分作者运用了原始民歌的材料作为旋律,也是纯粹的五声旋律,F宫系统D羽调式,谱例:



^[1] 薛维恩《只有民族的,才是世界的——谈中国钢琴作品的民族性》[J]《论坛》2005(1)22

^[2] 代百生《何谓钢琴音乐的“中国风格”——从文化的视觉研究中国钢琴音乐》[J]中国音乐学(季刊)2005(3)

黄虎威的《巴蜀之画》根据四川民歌主题创作的一部音画式抒情组曲，第一首《晨歌》用了C宫羽调式，使旋律充满深情、浪漫色彩、具有浓郁的四川民歌风味；

此外还有王建中的《云南民歌五首》、江文也的《乡土节令诗》等等。

2、运用少数民族的旋律风格而写成的作品。这一类的作品应用了少数民族旋律特点，在调式或节奏上做文章，多取材于少数民族的民间歌舞音乐，带有少数民族音乐独有的特点，使人听过便能辨认出是哪个少数民族的音乐。

例如：王建中的《云南民歌五首》，谱例：



丁善德的《第一新疆舞曲》、《第二新疆舞曲》运用了具有新疆少数民族特色的音调旋律因素写成的，用来描写新疆人民的幸福生活，载歌载舞、热闹欢腾的场面；

桑桐的《内蒙民歌主体小曲七首》，突出了内蒙古地区的旋律特点，比如其中的《友情》是典型的五声调式，其旋律是D宫系统的B羽调式；《草原情歌》亦为五声调式，属于降D宫系统降B羽调式，显示出蒙族民歌风格、民族调式、和声的运用，有着鲜明的东方音乐特色和浓郁的民族音乐韵味。

廖胜京的《火把节之夜》采用彝族的音乐素材，其中第一、三部分为五声性的七声音阶，降B宫系统G羽调式；

《巴蜀之画》的第六首《阿坝夜会》是以藏族民歌旋律为主题，采用五声系统的F宫羽调式，伴奏配置空洞、跳动的五度音程，突出了五声调式的作用，音响效果模拟中国民族乐器打击乐，犹如藏族人民载歌载舞时那豪放、粗犷舞步声，展示出乐曲的藏族民歌风采。

郭志鸿的《新疆舞曲》采用维吾尔族的音乐素材，第一、三部分为七声音阶的D大调式等等。

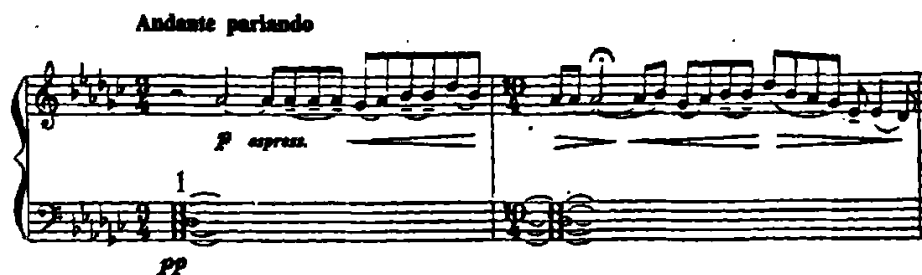
二、和弦音响结构的民族化

和声是声部的纵向、立体结合，是为旋律而服务的。中国的钢琴音乐作品由于旋律、风格、表现内容等方面的特点需要，作曲家则是根据旋律来配置和声的，在我国民族调式和声运用中，为了增强旋律的民族韵律和色彩，常常采用了三度叠置，二、四度叠置，四、五度叠置的和声，以及加六音等多音叠置和声。

1、在西方原有的三度叠置和弦基础上加附加六度音，比如宫加六和声。此类和弦由大三和弦与其根（宫）音上的大六度音结合而成，其特点是兼具大三和弦的明朗、稳定与根音上方五六度音形成的大二度所产生的民族风味。如储望华的《翻身的日子》。谱例（106—109小节）：



2、纵合化多音结合的和声。这种方法是化横为纵——把横向进行的音乐材料作以纵向叠置，使其构成一种和声形态，纵横结合自然而贴切，没有生硬牵强之感。例如桑桐的《内蒙民歌主题小曲七首》中的《悼歌》第一小节左手的和弦，谱例：1—2 小节



4—5 小节



陈培勋的《旱天雷》也采用了许多基于民族旋律调式特点和模仿民族乐器音响的五声纵合化和弦。如第 46 小节：



储望华《翻身的日子》中第 71—75 小节伴奏运用叠置和声，从而使乐曲在声音上产生特殊的音响效果，如同小巧灵活的锣鼓衬托欢快跳跃的旋律，更加突出陕北民间音乐的乡土气息。



3、二度和弦构成的和声

由于二度的音程本身的听觉效果就很紧密，所以很多作曲家利用这样的音响效果来描写热闹、活泼、欢腾的场面，尤其是模仿中国打击乐音响。例如丁善德的《第一新疆

舞曲》用小二度的伴奏和声来模仿新疆手鼓的音响效果，谱例（19 小节）：



92—94 小节：



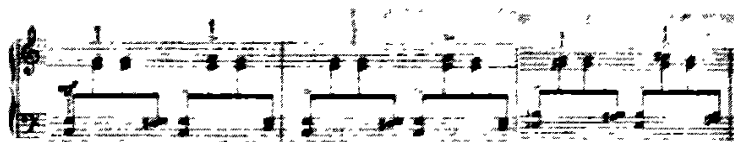
储望华在他的《翻身的日子》中也运用了很多这样的和声进行，如谱例：13—23 小节，左手伴奏部分用了小二度的和声音程：



中段又在低音部旋律中加入小二度、小三度装饰音，模仿管子风格，增加了诙谐的气氛。



丁善德的《儿童组曲》中的《节日舞》也运用了许多二度音程表现人们敲锣打鼓的喜悦心情。如 47—49 小节：



4、多种和声手法的灵活运用

在作品的写作中，和声的写作是相对灵活多变的环节，因为这是由和声本身的特点所决定的，所以作曲家在自己创作中可以根据旋律、情绪、风格的需要来组织和声、编织和声。如汪立三的《兰花花》为了丰富乐曲的艺术效果，在中段的写作中应用了大量的变和弦，造成不和谐的音响效果，来描写事物的矛盾冲突。谱例（32—37 小节）：



三、和声织体的民族化

（一）注重体现中国音乐独特的审美意识和情趣

中国的音乐作品在音乐内容表现可能的范围内，应突出主要旋律的线性表述，和声色彩要与织体虚实相间；尽可能的营造出类似中国水墨画搬的风格意境，而不是一味地“浓墨重彩”。黄虎威的钢琴独奏曲《巴蜀之画》具有代表性，谱例：《晨歌》1—4 小节



(二) 创造和选择与中国传统乐器演奏技法相近的织体音响, 使人感到极具中国韵味。我国民族乐器独特的音色特点和音响效果, 使音乐富于浓郁的中国韵味, 集中体现我国人民的审美情趣。因此, 吸收、模仿民族乐器的音色特点及音响效果是增强钢琴作品民族风格和地方色彩的重要手法之一, 这种手法多用于改编曲中。

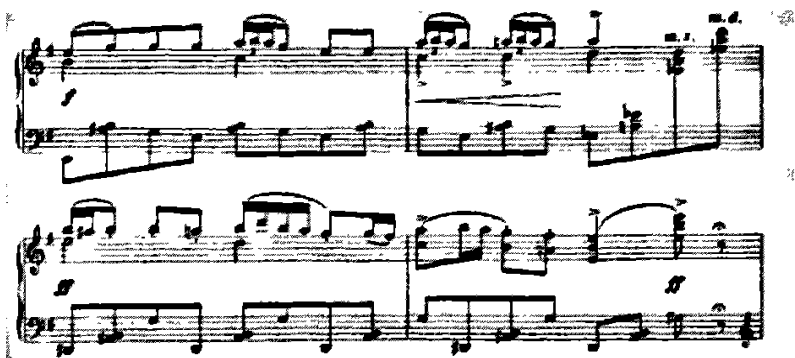
储望华在《翻身的日子》里以小二度的重叠模仿板胡高亢柔韧的下滑音效果, 使音乐既欢快明朗又具有强烈的地方风格。(见上面的谱例 13-23 小节。)

郭志鸿的《新疆舞曲》中, 准确地把握了新疆少数民族音乐的特殊风格和基本节奏型, 在新疆少数民族音乐中, 是乐中有舞, 舞中有乐, 无论是乐、还是舞都离不开打击乐器撒巴依和手鼓, 而打击乐常常运用切分的节奏型, 使乐曲有极其强烈的民族特点, 在 11-18 小节的节奏型可以清楚地看出。谱例:



模仿打击乐器手鼓敲击的切分节奏型, 在丁善德的《第二新疆舞曲》中也贯穿着这种带着豪放的维吾尔民族气质的手鼓节奏型, 突出了新疆少数民族人民热情、豪放的性格, 展示了民族音乐的鲜明特点。

丁善德的《第一新疆舞曲》用小二度的伴奏和声, 来模仿新疆手鼓的音响效果。谱例: 69-72 小节



《第二新疆舞曲》的引子部分(1-4小节)就采用了大、小调叠置的方法形成了和弦复合。“根音大三度与小三度并存于一个和弦之内,形成了包含增一度的不协和和弦,以此来模仿新疆手鼓的打击乐音响效果”^[1]。并且带着豪放的维吾尔民族气质的手鼓的切分节奏型。(见第二章第一节谱例)

笙是吹奏多声和音的民族管类乐器,那温和、呜咽的声音,在中国钢琴作品中也被生动呈现出来。例如蒋祖馨《庙会》中的《笙舞》中用四度、五度音程模仿民间乐器笙的吹奏,富于民间情趣。谱例:1-6小节



另如“社戏”的和声设计也颇独特:乐曲乍响在一个副属和弦(VII²)上,酷似乡间戏台子的开场锣鼓的喧闹,作者在这里是以其不协和的音响模拟中国民间特有的打击乐器的音响效果。并且其和声层以节奏性音型的形式出现,颇似民间的锣鼓经(源于秦腔打击乐曲牌):

金,才才才!才才金!金,才才才!才才金!金才金!才才金!

汪立三的《小奏鸣曲》中的第一乐章,左手所奏的音程进行共延续有76小节是模仿笙的音响效果。其中第17-21小节用了小二度特性音程,犹似民间打击乐锣鼓的不协和音的再现。谱例:1-22小节

^[1] 王伟《丁善德钢琴作品的和声语言》[J] 武汉音乐学院学报 2003 (3) 92-98



四、节奏的民族化

节奏是音乐作品中的“骨骼”，是音乐整体中重要的组成部分。中国钢琴音乐作品在节奏上有着其鲜明和独特的民族性特点。比如在日常生活中，无论是哪个民族的人们，当喜庆之时，都不可取代的用敲锣打鼓的方式来表达内心的喜悦，这是中华民族几千年的传统习俗，而源于民间生活的锣鼓节奏，便成为中国民间音乐中十分重要的内容，自然也成为中国钢琴音乐民族特色的一个着眼点。中国的锣鼓节奏十分丰富，种类繁多，不同民族、不同地域的锣鼓节奏风格、特点有所不同，因此，在中国钢琴作品中可以具体地体现出来。例如储望华的《翻身的日子》中采用锣鼓节奏衬托旋律，使乐曲充满激情，高潮叠起，在 89—92 小节中旋律和伴奏的节奏拟似锣鼓的节奏型，表现出陕北人民热情、纯朴、豪放的性格，突出鲜明的个性，具有浓郁的陕北民间音乐的特性，渲染一种大喜大庆气氛，这种创作方式和手段，更加贴近生活，有利于表现和解释中华民族的风土人情，加厚了民族音乐色彩。

谱例：89—92 小节



还有的作曲家在借鉴西方的基础上，结合本民族的特点创作出有新颖特点的节奏组合。象丁善德的《第一新疆舞曲》中前面开头的节奏对位就很能说明这一点。在这里作

者巧妙地运用了陀螺式的节奏对位方法，使动机不断的延展，使乐曲具有了极强的动力感。

再如以上提到的郭志鸿的《新疆舞曲》和丁善德的《第二新疆舞曲》都用了切分节奏来模仿新疆手鼓的节奏。

五、复调

虽然说中国的传统音乐基本的特点都是单旋律的，但是也是有复调因素存在的，尤其多见于少数民族地区的音乐。但是在我国，由于历史的原因，造成现代的复调创作思维并不是由传统民族音乐中的复调因素发展而来的，而是直接对西方复调技术理论的借鉴，中国的作曲家在不断的探索 and 实践中，不断地将中国传统音乐的复调因素同西洋的复调创作方法相结合。在新中国成立之初的十几年里，随着复调技法在钢琴作品中得到越来越广泛的运用，使得复调音乐在钢琴音乐作品中的应用逐渐分为两类形式：

（一）以复调音乐表现手法作为体裁的钢琴作品，通常用复调小曲、创意曲、小赋格曲、卡农曲、固定低音变奏曲及赋格曲（前奏曲与赋格曲）等名称来称呼，这种乐曲本身就可以作为独立作品而存在。1949—1966年这新中国开头的17年里中国钢琴曲创作较多地使用了这些西方传统的复调音乐体裁。如赋格套曲有：陈铭志《序曲与赋格两首——新春、山歌村舞》、罗忠铭《五声音阶小前奏曲与两部赋格》、汪培元《中国民歌主题小赋格八首》等；赋格曲有：肖淑娴《二声部赋格》等；复调小曲：肖淑娴《逛街》等；创意曲有：谢直心《民歌主题创意曲》、吴祖强《民歌创意曲》等；固定低音变奏曲有：俞抒《红旗板车队》等。这些以独立面貌出现的钢琴复调音乐作品具有严密的逻辑性和一定的程式性。

还有以复调音乐表现手法作为乐曲中的一个特点鲜明的结构段落，如：赋格段，即一些较大型的乐曲体裁中，赋格段常常成为推动乐曲发展的一个重要手段，运用的部位是在展开部里；或在钢琴变奏曲的变奏中采用较自由的对比或模仿的复调处理。这种处理手法不构成象赋格段那样固定的处理模式，通常在某一变奏里运用复调技法来揭示主题形象。如：吴祖强的《主题与变奏曲》的第五变奏，便是带自由声部的自由模仿，主题在低声部、中声部、高声部和次中声部一次出现。谱例：



再如：刘庄《变奏曲》的变奏是一段四声部的卡农模仿写作；杨儒怀《送大哥》变

奏以带有自由声部的模仿写作；王建中《变奏曲》在主题段中就运用了复调织体，中、低声部用对比和扩大模仿衬托着高声部的民歌主题来呈示乐思；吴式锴《迎新之歌》的变奏三运用了二声部对比式复调写法。这些作品都是用音乐主题在各声部轮流模仿、层层推进的形式来揭示主题形象的某一侧面，并以此进行音乐展开的。

根据这些优秀的作品，我们可以看出这一时期我国钢琴音乐创作进一步将西方古典的传统复调技法与我国传统意义上的民族音乐语汇相结合。其主要特征就是在创作中凸显出鲜明的民族风格，大多采用民间音乐曲调为主题，充满了民族音乐的韵味。

（二）将复调音乐的技术手法灵活自如地穿插或融汇于主调音乐织体之中，共同完成或更加丰富音乐的表现。

1、模仿复调。

模仿复调的声部是旋律的相继出现，例如杜鸣心、吴祖强的《鱼美人组曲》中的《水草舞》B段是由高、低声部运用的就是切分型卡农模仿，谱例：（中段）



陈培勋改编的《卖杂货》的第二部分的再次陈述，来自婉转柔美的粤剧小曲《梳妆台》的曲调先由右手奏出，左手则推迟两拍交替出现，左手完全模仿右手的旋律，线条清晰、层次分明。谱例：50—58小节



《双飞蝴蝶主题变奏曲》中的变奏部分就是一段带有持续低音的卡农模仿。谱例：



2、对比复调

汪立三的《蓝花花》中开头的主题呈示部就是一段对比式复调。民歌主题由右手奏出，左手的旋律已完全跳出了主题的曲调，并且在节奏上与右手形成鲜明的对比。谱例：

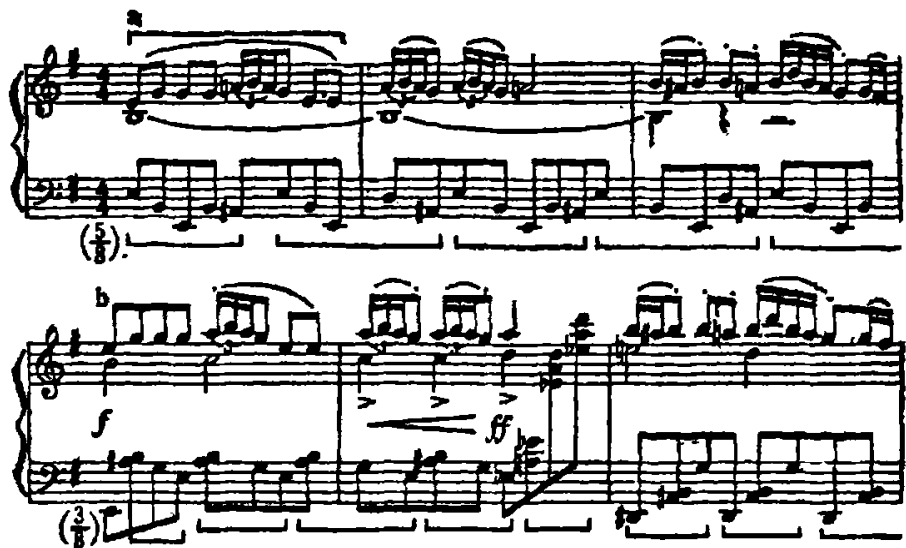


萧淑娴《送郎》就是对原民歌曲调做了少许加工的对比式二声部。谱例：



丁善德的《第一新疆舞曲》中，少数民族的调式色彩与节奏特征经复调技巧的开掘

得到新的发挥。其中低音声部是具有 5/8 拍特点的固定音型；高音声部则是 4/4 拍的节拍律动，它与左手固定音型的结合形成两种节奏重音，造成了节奏与节拍的交错。生动地体现了舞蹈时的欢快场面。谱例：



第三节 三部性及变奏性结构特点

中西方音乐各自有其深厚的传统基础，曲式结构的发展也经历了上千年由简单到复杂的不断完善的过程，其中也受到各自传统思维方式的约束和支配。在曲式结构方面，中国音乐没有像西方音乐那样按相对各乐派时期划分，而是以十九世纪到二十世纪器乐（如琵琶、器乐合奏）、戏曲（京剧等）、说唱（弹词等）的曲式结构为代表，发展到一个较完善的高度。在这段时期，中国钢琴作品常见的是三部结构（尤其是带再现的）和运用变奏手法。

一、三部性：

就结构体系而论，以具有多种变奏体系列和联曲体为代表的中国民族曲式是在统一的基础上构成的，是统一中求对比的产物。西方音乐在很大程度上采用“三段论”，单三部曲、复三部曲、回旋曲、奏鸣曲等都是 ABA。而中国乐曲的构成则体现了一种音乐不断向前发展的结果。往往表现为从“散”开始，到一种比较缓慢拍子上的段落，然后有一个过渡，再逐步快起来，变成稍快，随后中庸的速度，再快，最后又回到散板结束。总之，从无序到有序再到无序（散—慢—快—最快—散），这是中国音乐一种比较普遍的格式。然而，早期创作的中国钢琴作品也是以三段体占主导地位的，多是慢—快—慢或快—慢—快的结构，作曲家借鉴吸收了西方“三段体”写作手法，这足以说明中国音乐创作洋为中用的新思潮在钢琴创作中得到了充分地体现。

中国钢琴作品惯用三部曲式创作，并非仅仅表现于建国后的这十七年间。在 1934 年，获得齐尔品钢琴作曲比赛一等奖的《牧童短笛》，作者贺绿汀就用了这种曲式结构，同年他的另一首代表作《摇篮曲》以及瞿维在 1947 年创作的《花鼓》等都使用了这一曲式。在解放以后，作曲家们视这些作品为学习榜样，纷纷效仿，创作了一系列此种曲式类型为主的钢琴小品。

如桑桐的《内蒙民歌主题小曲七首》中的《草原情歌》，这首小曲的三个部分中的每个部分都是一个乐段，作为有再现的单三部曲式来看，其再现部是第一部分乐段的装饰性的变奏，中间部分则是第一部分乐段移往下属调性。曲式中部的形成只是由于离开原来调性的原故，并从而使得返回原调的第三部分具有了再现部的意义。（具体分析见本文第二章第二节）。

丁善德《儿童组曲》中的《扑蝴蝶》，这首乐曲虽然规模不大，但已是清楚的复三部曲式结构，结构图示如下：

A（单三部曲式）	B（乐段及补充）	A1（缩减再现）
a + b + a1	c+补充（连接）	

曲式的第一部分是以单一材料构成的有再现的单三部曲式。开始乐段结束在属调上，和再现部的结束成为相呼应的属、主关系，获得音乐不断展开然后到达主调完全终止的印象。中部是两个相隔五度模进乐句组成的，不具有明确收束感觉的乐段及补充（起连接作用）。然后是很大的缩减的再现部，再现部只剩了一个由开始乐句加以伸展的七小节的段落。

此外还有黄虎威《巴蜀之画》中第三首《抒情小品》、第五首《蓉城春郊》、第六首《阿坝夜会》；王建中的《云南民歌五首》中的第一首《跟哥》；丁善德的儿童组曲《快乐的节日》、《第一新疆舞曲》；陈培勋的《卖杂货》、《思春》、《旱天雷》，廖胜京的《火把节之夜》；储望华的《解放区的天》；杜鸣心的《水草舞》；桑桐《内蒙民歌主题小曲七首》中的第二首《友情》、第五首《孩子们的舞蹈》、第七首《舞曲》等等。

新中国成立，使人民生活与旧社会产生了强烈的对比，三部曲式是最能体现这种对比的曲式结构。在这一时期的钢琴作品中，前后两个A段热烈，B段抒情的曲式结构类型屡见不鲜。人们在欢天喜地庆祝的同时，总要在中间加一段讲述性的、抒情性的一段。

二、变奏性

这一时期的曲式结构除了经常使用三部曲式以外，变奏曲式也是较常见的。变奏曲式是以基本主题的初次陈述与其多次变奏繁衍构成的多段呈示的结构。

例如刘庄的《钢琴变奏曲》，主题取自山东民歌“沂蒙山小调”，歌唱人民幸福美好的生活。全曲除了主题与结尾外，共有八个变奏，作者应用严格变奏思维指导下的自由变奏的原则，使乐思得到了充分的展开。“由于作者企图比较集中地揭示已由主题鲜明体现的抒情优美特点，不强调剧烈对比，所以虽然变奏的结构上比较自由，但形象上很少离开主题本身，其手法是几乎在各变奏中都应用主题曲调可以清楚辨识的变化处理。”^[1]整个变奏曲大体上划分为四个部分：

A（主题）+ A1 + A2 + A3 +	A4 + A5 + A6 +	A7 +	A8 + 结尾
第一部分	第二部分	第三部分	第四部分

四个部分有古典奏鸣曲套曲的结构影响：第一部分主题（基本乐思）陈述，第二部分抒情发挥并达到高潮，第三部分具有活跃的明朗的诙谐技巧曲性质，极似古典奏鸣套曲中的第三乐章（谐谑曲乐章），第四部分是再现主题性质的“终曲”。

陈培勋的《双飞蝴蝶变奏曲》，选取了两首广东音乐，通过对两个主题在不同段落的变奏发展，使之在结构上和音乐表现上都比原曲有了发展、扩大和提高，成为了一首有特色的改编作品，其曲式结构既非西洋音乐中严格的变奏曲式，也不是中国的多段体或变奏体，它是中西结构原则基础上的一种创新手法。

汪立三的《兰花花》是根据民歌《兰花花》改编而成的一首变奏曲，以故事情节为

^[1] 吴祖强《曲式与作品分析》[M] 北京：人民音乐出版社 1962. 205

主要脉络，根据这个主线进行展开。乐曲开始，第一次呈现的主题运用清晰完整的原民歌曲调；接下来伴随着故事情节的发展，音乐主题进行了装饰性的变奏；而在故事发展到“嫁进周家”时，音乐变成了自由变奏，完全隐掉了主题音调，既有助于音乐形象的表现又充满了新鲜感，带有对比中段的意味；而最后音乐在高潮部分再现兰花花的主题，使主题形象得到了升华，并且使整首变奏曲形成了再现式的布局。

运用变奏曲式创编的作品还有刘福安的《采茶扑蝶》等。

结 论

新中国成立后 17 年的钢琴作品大多出自专业作曲家或钢琴家之手。创作者大都接受了专业、系统的音乐教育,因此创作技巧多样,创作思维成熟,作品严谨,是本时期独奏器乐作品创作中的佼佼者。这一时期青年钢琴家迅速成长,并且在海外赛事中频频获奖。通过他们的努力,进一步推动了钢琴作品的创作,也扩大了中国钢琴作品在海外的影响,使钢琴作品成为最早走出国门的音乐品种之一。钢琴作品的创作也在这一时期呈现出百花齐放、欣欣向荣的景象。

从以上三章对中国钢琴作品的不同方面的阐述,我们可以看到,这一时期钢琴作品创作的基本特点是:题材广泛而风格多样;内容丰富新颖而群众化;感情淳朴而充满乐观向上、明朗的新时代精神气质。在创作技法上,民族音调的使用鲜明、突出,对和声的民族化有较多的新的探索——一些具有创新意识与探索精神的作曲家对现代音乐进行着探索,例如马思聪的《三首舞曲》、汪立三的《蓝花花》、《小奏鸣曲》、江文也的钢琴三重奏《在台湾高山地带》等钢琴作品中具有某些现代音乐的痕迹。“在这些作曲家的音乐作品中,西方现代音乐的影响隐约可见,但现代作曲技法作为一种西方话语,也被融会于中国传统音乐这种本土话语之中。”^[1]这一时期多数钢琴曲结构严谨,对钢琴性能的发掘和钢琴化手法的运用方面,比以往早期钢琴曲更为丰富。

但这个时期钢琴曲写作上正如代百生所说的:“50 年代审美意识是音乐越有地方色彩越有民族风格特色,实际上是只从外部形态看待民族风格问题,将民族风格等同于民族形式;60 年代初期提出的‘民族化’口号,指借鉴外来艺术样式和技巧时要赋予它民族特色,使之适应与本民族的审美习惯。这个口号当时成了对音乐创作的政治要求,使民族风格的探索依然停留在形式层面。”^[2]于是,“摆脱‘民歌加和声’的创作思维模式的束缚,大胆探索新技法,创造新的民族风格,已成为此后闯出一条发展中国钢琴音乐创作新路的突破口。”^[3]

^[1] 李诗原《中国现代音乐:本土与西方的对话——西方现代音乐对大陆音乐创作的影响》[M] 上海:上海音乐学院出版社 2004, 6 61—62

^[2] 代百生《何谓钢琴音乐的“中国风格”——从文化的视觉研究中国钢琴音乐》[J] 中国音乐学(季刊)2005(3) 98

^[3] 卡萌《中国钢琴文化之形成与发展》[M] 北京:华月出版社 1996, 9 65

参考文献

论著类:

- 1、卞萌 《中国钢琴文化之形成和发展》北京: 华乐出版社 1996、9
- 2、吴祖强 《曲式与作品分析》北京: 人民音乐出版社 1962
- 3、梁茂春 《中国当代音乐》北京: 广播学院出版社 1993
- 4、汪毓和 《中国近现代音乐家评传》下册 现代部分 北京: 文化艺术出版社 1998
- 5、罗忠镕主编 杨通八副主编 《现代音乐欣赏词典》北京: 高等教育出版社 1996
- 6、居其宏 《20 世纪中国音乐》 青岛出版社 1992
- 7、辛丰年 《钢琴文化三百年》北京: 三联书店出版社 1995
- 8、向延生 《中国近代音乐家传》 沈阳: 春风文艺出版社 1994
- 9、彭志敏 《音乐分析基础教程》 北京: 人民音乐出版社 1997
- 10、朱世瑞 《中国音乐中复调思维的形成与发展》[M] 北京: 人民音乐出版社 1992
- 11、杨儒怀 《音乐的分析与创作》 北京: 人民音乐出版社 2003
- 12、戴鹏海 《丁善德及其音乐作品》上海: 音乐出版社 1993
- 13、明言 《20 世纪中国音乐批评导论》北京: 人民音乐出版社 2002
- 14、王震亚 《中国作曲技法的演变》北京: 中央音乐学院出版社 2004. 12
- 15、李诗原 《中国现代音乐: 本土与西方的对话——西方现代音乐对大陆音乐创作的影响》上海: 上海音乐学院出版社 2004、6
- 16、居其宏 《新中国音乐史(1949-2000)》湖南: 湖南美术出版社 2002、11
- 17、魏廷格 《魏廷格音乐文选》北京: 人民音乐出版社 2007、4

学术论文类

- 1、魏廷格 《我国钢琴音乐创作的发展》[J] 音乐研究 1983 (2)
- 2、魏廷格 《关于中国钢琴艺术的概念及其理论研究概述》[J] 钢琴艺术 2001 (2)
- 3、魏廷格 《从中国钢琴曲看传统与当代音乐创作之关系》[J] 中国音乐学 1987 (2)
- 4、代百生 《何谓钢琴音乐的“中国风格”——从文化的视角研究中国钢琴音乐》中国音乐学(季刊) 2005 年 (3)
- 5、汪毓和 《对建国 50 年来中国钢琴音乐发展的回顾与展望》 钢琴艺术 1999 (5)
- 6、陈旭 《中国钢琴音乐的创作及其启示》音乐研究(季刊) 2001 年 12 月 (4)
- 7、顾笑瑜 《简析中国钢琴音乐发展轨迹》 安阳师范学院学报 2005
- 9、唐平 《中国钢琴作品的民族性风格分析》 音乐研究(季刊) 2006、4
- 10、周为民 《20 世纪中国钢琴音乐创作的回顾与思考》 中国音乐(季刊) 2007 第 2 期
- 11、杨文 《中国钢琴音乐作品的民族化特征》 音乐探索 2005、1
- 12、周琴 《浅谈中国钢琴音乐的历史演进》[J] 钢琴艺术 2004 (4)
- 13、徐彩虹 《二十世纪中国钢琴作品简述》运城高等专科学校学报 2002 第 4 期
- 14、黄勃 《从两手钢琴曲看 50 年代的中国钢琴小品》音乐天地 2004、5
- 15、薛维恩 《只有民族的, 才是世界的——谈中国钢琴作品的民族性》艺术研究 2005 (1)
- 16、吴肖静, 杨秦生, 李怀青 《中国钢琴音乐创作概述》天水师范学院学报 2005 年 (6)
- 17、曹静 《漫谈中国钢琴艺术的发展脉络》 湖南科技学院学报 2006 年 (1)
- 18、浦方 《试论汪立三的钢琴创作》[J] 音乐艺术 1981 (1)
- 19、王伟 《丁善德钢琴作品的和声语言》[J] 黄钟 2000 (3)
- 20、程征 《中国钢琴音乐创作民族化探索的外在动力》[J] 安徽师范大学学报 2003 (4)
- 21、匡昉 《中国钢琴作品织体的民族风格六议》[J] 黄钟 2002 (2)

- 22、王文钢 《中国钢琴曲的民族化技法简析》[J] 中国音乐 2001 (3)
- 23、卜莉 《近现代中国钢琴音乐的创作与发展》[J] 星海学报 2004 (4)
- 24、桑桐 《简论丁善德音乐作品的性格特征》 中央音乐学院学报 (季刊) 2001 (3)
- 25、张凌飞 《中西合璧, 古今融会——析丁善德《第一新疆舞曲》》 钢琴艺术 2005 (4)
- 26、宝芳 《关于“新疆舞曲”的音乐学分析》 丽水学院学报 2007 年 6 月
- 27、高拂晓 《丁善德两首新疆舞曲的音乐学分析》 浙江艺术职业学院学报 2005 年 9 月
- 28、余京 《丁善德钢琴作品在中国钢琴音乐发展中的地位》 人民音乐 2007 (3)
- 29、王伟 《丁善德钢琴作品的和声语言》 黄钟 (武汉音乐学院学报) 2000 (3)
- 30、王伟 《丁善德钢琴音乐探索与创新的轨迹》 音乐研究 (季刊) 2000 (3)
- 31、任辽苏 《他山之石, 可以功玉——从桑桐的〈内蒙民歌小曲七首〉看中国钢琴改编曲》 乐府新声 (沈阳音乐学院学报) 2002 (3)
- 32、常敬仪 《陈培勋五首粤调钢琴曲评析》 钢琴艺术 1999 (6)
- 33、宋艺闻 《陈培勋广东音乐主题钢琴曲研究》 齐鲁艺苑 (山东艺术学院学报) 2004 (4)
- 34、冯丽 《陈培勋乐曲作品中的和声手法运用》 通化师范学院学报 2006 (5)
- 35、张霞 《试析陈培勋的〈双飞蝴蝶主题变奏曲〉》 云梦学刊 2006 (3)
- 36、王群 《陈培勋五首粤调主题钢琴曲的文化思考》 南京艺术学院学报 (音乐与表演版) 2006 (3)
- 37、王晔 《钢琴组曲〈庙会〉的创作研究》 艺术研究 2006 (4)
- 39、陶敏霞 《从钢琴组曲〈庙会〉看蒋祖馨的创作特色》 黄钟 (武汉音乐学院学报) 2003 (S1)
- 40、曹随宝 《运墨而五色具之谓得意——对〈庙会〉的分析, 兼谈蒋祖馨的创作成就》 云南艺术学院学报 2001 (2)

硕博论文类

- 1、刘秋明 《试论中国钢琴作品的创作》 东北师范大学硕士学位论文 2006、5
- 2、陈文红 《20 世纪中国钢琴音乐风格之演进》 湖南师范大学硕士论文 2006、3
- 3、胡姪 《试论如何把握中国钢琴作品的民族风格》 天津音乐学院硕士论文 2003、11
- 4、阮海云 《20 世纪中国钢琴音乐作品的传统文化特征》 山西大学硕士论文
- 5、周奇迅 《丁善德钢琴音乐研究》 华南师范大学硕士研究生学位论文 2003、5
- 6、百明辉 《析桑桐〈内蒙民歌主题小曲七首〉》 首都师范大学文学硕士学位论文 2006、3
- 7、李海燕 《桑桐钢琴音乐研究》 内蒙古师范大学硕士学位论文 2006、6
- 8、宋艺闻 《陈培勋广东音乐主题钢琴曲研究》 首都师范大学硕士学位论文 2002、4
- 9、郑远 《20 世纪下半叶中国钢琴音乐创作初探》 福建师范大学硕士论文 2006

致谢

硕士研究生阶段的学习即将告一段落，在此衷心感谢我的导师陈新风副教授，在我研究撰写论文的过程中，从论文的选题、写作到最后成稿，始终给予我极大的启发和鼓励，提出了很多的宝贵意见。仅以此论文来表达我对恩师的感激之情！

两年多的研究生生活，锻炼了我的思考、研究及各方面的能力，在此感谢培育了我六年的母校——福建师范大学音乐学院。同时也要感谢院里的所有老师对我的关怀和教诲，在今后的日子里我会不懈的努力，以取得更高的成绩来回报各位老师对我的厚爱！