



绪 论

一、研究目的与历史意义

双钢琴是钢琴表演艺术中一种重要的表现形式，它属于钢琴二重奏的一种。《牛津简明音乐词典》中指出：二重奏指任何两个演奏者的合作演奏（有伴奏或无伴奏）和这种音乐作品，如钢琴二重奏。但钢琴二重奏的界定在各个音乐典籍中比较模糊。如：由 Ernest Lubin 撰写的《The piano duet—A Guide for pianists》中说：piano duet 指两人弹奏一架钢琴，即四手联弹。而在 Howard Fuguson 的《keyboard duets from the 16th to the 20th century for one and two pianos》一书中将双钢琴和四手联弹都包括在二重奏范围内。又有国外学术论文《piano duet》中指出钢琴二重奏有两种形式：即四手联弹和双钢琴。¹

双钢琴这种演奏形式可以追溯至 16 世纪产生至今已有一百多年历史。随着西方钢琴音乐多元化的发展，双钢琴音乐撼动了钢琴独奏乐曲一统天下的地位。它在西方钢琴独奏音乐的强势发展中扎根并逐渐普及。这种创作和演奏形式在欧美是得到了充分的重视与发展，与钢琴独奏作品共同经历并见证了钢琴艺术的发展史。

相对国外已发展十分强盛，且已形成系统的双钢琴音乐发展现状，中国的双钢琴音乐显得滞后和薄弱。本人的研究生导师——华中师范大学音乐学院的吴晓娜教授，敏锐的认识到中国的双钢琴音乐历史发展理论研究上的空白，并认为中国人自己创作的双钢琴作品，对丰富中国钢琴曲库的数量与演奏形式上具有重大意义。吴教授将这一课题交给本人，在研究生三年攻读期间对此进行研究。

据本人搜集的资料显示，中国已经有相关双钢琴音乐研究的学术论文，但还没有直接对中国的双钢琴创作和音乐活动的历史进行梳理与系统研究的文献。中国双钢琴作品的搜集整理工作还有待完善，对中国双钢琴作品、音乐活动的历史梳理，作品的具体创作手法以及音乐表现、演奏特点研究上还有空白。而这正是本课题要研究的主要内容。

从本人搜索现状来看，上世纪六十年代已开始出现中国人自己创作的双钢琴作品，数量很少，其曲谱现在也很难见到。直至 2006 年，张友瑜（武汉音乐学院作曲系副教授）出版了其选编的第一本中国双钢琴作品曲集《中国双钢琴作品选》。中国人自己创作的双钢琴作品才被大家广泛接触。书中汇集了 25 首具有中国风格

¹ 本人倾向于将钢琴二重奏分为双钢琴和四手联弹形式。本文中即将涉及到的所有双钢琴，都指在钢琴二重奏形式下，两个演奏者各弹一架钢琴的合作演奏和这种音乐作品。



的双钢琴作品，大部分来自“首届中国风格双钢琴作品比赛”中征集的优秀作品。

《中国双钢琴作品选》的出版，标志着越来越多的中国钢琴作曲家开始中国民族的双钢琴音乐创作，开始涉足这一演奏领域的创作形式。

音乐创作直接关系着音乐表演。专业的双钢琴演奏活动在我国出现稍晚，于上世纪 70 年代才逐渐出现在中国舞台上。1978 年德国康塔尔斯基兄弟来华演出，举行了双钢琴与四手联弹音乐会，对我国双钢琴专业演奏具有示范与启迪的作用。1997 年在深圳，由深圳艺术学校承办的“全国青少年首届双钢琴比赛”，将双钢琴这一形式推广到全国，让我们有机会接触到更多的不同作曲家、不同风格的双钢琴作品。其后的 2007 年 5 月 7 日在厦门举行的第二届全国“卡瓦依杯”钢琴比赛。这场比赛中除了让听众熟知了许多国外双钢琴精品之外，还产生了一些优秀的中国双钢琴作品。至此，双钢琴演奏，以他独特的演奏形式和新颖的曲风，逐渐受到我国音乐界及音乐爱好者的亲睐。

由此看出，我国钢琴界已开始逐步重视双钢琴创作与演奏，人们认识到这种艺术表演形式不仅能够大大丰富舞台表现力，而且在钢琴教学中所起到的作用也是不可估量的。本文期望通过梳理中国双钢琴创作与演奏活动的历史线索，和对中国双钢琴作品的风格特征和演奏特点进行具体的分析研究，来推广中国人自己创作的双钢琴作品，为更多的钢琴音乐工作者来演绎、创作、研究双钢琴音乐提供参考与借鉴。最终为双钢琴学科在中国音乐界的建设与发展尽自己的绵薄之力。这也就是本文的研究目的和意义之所在。

二、本课题研究现状

就本人搜集的资料来看，尚没有直接研究中国双钢琴音乐的论著类文献。专题研究双钢琴的学位论文有两篇，其他关于双钢琴起源、双钢琴演奏技术、双钢琴比赛述评以及对外国双钢琴作品进行研究的期刊文章和非专题硕士论文 16 篇，下面我把中国双钢琴音乐研究现状分为以下几类，逐一介绍：

第一类是直接研究双钢琴音乐创作的论文，有三篇。一是李晓茜 2007 年由周铭孙教授指导所写的博士学位论文《双钢琴音乐研究》，文中较详尽的介绍了西方双钢琴创作的历史脉络。该文以西方双钢琴发展史为背景，立足于双钢琴音乐方面有代表性作家的作品和音乐文献，分析西方不同时期、不同流派的双钢琴作品的演变和发展，以及呈现出的不同的创作特点和风格特征。并且较系统的对中国双钢琴教学课程设置进行了研究。为本文的写作提供了宝贵的参考信息。但该文中只对部分中国双钢琴作品进行了概括性的研究，在对创作的搜集和对中国双钢琴发展的历



史梳理上还有空白，这将是本文写作的重要内容。

另外还有对国外双钢琴作品进行研究的两篇论文：连莹《莫扎特降E大调第十双钢琴奏鸣曲研究》和陈兆勋的《拉赫玛尼诺夫的双钢琴音乐》。这两篇论文均未涉及中国双钢琴音乐，也提示了我做中国双钢琴音乐研究的必要性。

第二类是对双钢琴的演奏技术进行研究的文献。中国的文化、风格在双钢琴音乐上的表现，离不开世界双钢琴演奏的共性技巧与要求。在双钢琴表演方面，我国学术界已有人对双钢琴的演奏技术做系统的分析。从我目前搜集的资料上看，主要有：梁海东的《双钢琴演奏合作技术的控制》、苏斌、蒋立平的《双钢琴演奏技术研究》、蔡冰的《双钢琴演奏之我见》等。其中，苏斌、蒋立平从双钢琴演奏技术的角度入手，结合实例，结合演奏和教学经验，着重对双钢琴合作的艺术、技术两个方面进行了阐述。蔡冰就参加“全国青少年首届双钢琴比赛”的切身体会，就双钢琴演奏者之间的合作进行分析研究，简述对双钢琴演奏的认识。这些文献资料，研究的多是西方双钢琴的演奏技巧，但对中国双钢琴作品如何演奏均未涉及。本文将归纳整合双钢琴演奏的双钢琴演奏的共性技巧，并结合具体的中国双钢琴作品来阐释如何表达中国钢琴艺术的独特魅力。

三、本课题研究思路与方法

本文首先对中国双钢琴创作与音乐活动的肇始进行追踪和探索性的研究；然后对搜集到的36首中国双钢琴创作按历史年代进行梳理；再对中国双钢琴作品的创作者进行采访，结合自己实践弹奏，进一步归纳中国双钢琴创作特征。与此同时，了解新时期的创作技法，结合中国民族民间音乐的相关知识进行分析，来获得中国双钢琴音乐在作曲技法上的新特性，与作品所表现出的中国传统文化底蕴。最后，本文将在中国双钢琴演奏特点中，分析归纳具有共性特点的双钢琴演奏技巧，并根据中国音乐的审美特征对中国双钢琴作品的演奏特性作进一步分析。

最后，本文把将要研究及论证的“中国双钢琴音乐”做一个界定，它涉及两个方面：一是“双钢琴”的界定，本人对它概念的理解倾向于——双钢琴作为一种室内乐的二重奏形式，是两位演奏者各一架钢琴共同演奏；二是对中国双钢琴音乐的界定，指中国的双钢琴音乐创作以及在中国的专业双钢琴音乐演奏活动。由于双钢琴音乐在中国的参考资料相对匮乏，因此为本文提供论据的文献资料源自在北京、深圳采访中国双钢琴作品的创作者（高为杰教授）、中国97年第一届双钢琴比赛的策划者（深圳艺校前校长李祖德教授），在双钢琴教学上取得卓越成果的钢琴教育家（但昭义教授）。也利用身处武汉的地利之便，采访了第一本中国双钢琴教材的



硕士学位论文
MASTER'S THESIS

编者（张友瑜老师），该教材中双钢琴作品的作曲者，以及中国现在活跃在国际舞台上的双钢琴演奏家。



北京通县劳动锻炼期间，请求中央音乐学院搬架钢琴下乡，为农民演出。从农村回来后在这种情况下，他就和当时的同学储望华创作了双钢琴曲《农村新歌》，这是中国人创作的第一首双钢琴作品。

《农村新歌》是一部小组曲，其中有四首小品，大多带有浓郁的中国农村气息与风味。他的创作素材是一些革命歌曲及农民喜欢的小调，中间加上朗诵、喊号子、打击乐，边弹边奏，十分热闹。如其中第二首是根据《李双双》里赞美农村新人的《小扁担三尺三》改编而成，第四首是根据民乐合奏改编的《翻身的日子》。该作品曾得到周总理的高度评价。该部作品演出后，也得到了广大民众，尤其是农民的喜悦。

无论《农村新歌》的创作手法高明与否，它的出现，顺应了时代发展的潮流，对后来的双钢琴音乐创作具有某种借鉴、启发的意义。

第二节 专业双钢琴演奏在中国的发端

据史料记载，外国钢琴家最早在中国公演的钢琴独奏音乐会，是意大利钢琴家梅·帕契于1904年在上海德桥俱乐部举行的独奏会¹。在二十世纪二十年代前后，包括钢琴家在内的众多世界著名音乐家们频繁来中国旅行演出²，在这些钢琴家的音乐会曲目中有无双钢琴作品，笔者无从考证。据殷承宗的口述历史，他在1966年从农村下放回来第二天就演奏了《农村新歌》。可能中国双钢琴的公开演奏就始于二十世纪六十年代。但专业而正式的双钢琴音乐会在中国是何时由谁举办的呢？据李祖德教授（深圳艺校前校长）回忆³：他在武汉音乐学院的学生时代，曾在武汉剧院看过一场德国两兄弟的双钢琴演出。大约是在二十世纪六十年代末、七十年代初期。当时借了武汉音乐学院的一台东德的九呎的三角钢琴，加上武汉剧院的一台三角钢琴。两台大琴合起来完成了演出。德国两兄弟精彩的演出，给他留下了深刻的印象。

德国的康塔尔斯基兄弟是二十世纪世界上钢琴二重奏的权威，他们在上世纪七十年代，文革刚结束的时候来华进行过演出。他们在中国的北京、上海、长沙、武汉都开了音乐会。结合李祖德教授的回忆，和中国当时刚刚缓和的政治与文化交流环境，可以初步肯定：李教授口中的德国两兄弟就是康塔尔斯基兄弟，并且他们是最早来华演出的双钢琴专业组合。从中国当时的双钢琴发展程度看，也可以确定那

¹ 廖辅叔：《梅·帕契其人》，载《中央音乐学院学报》1992年第1期第95页

² 卞萌：卞善艺译《中国钢琴文化之形成与发展》1996年版，华乐出版社。

³ 摘自本人2008年10月17日对李祖德教授的采访记录



是中国的首次专业的双钢琴演奏音乐会。

康塔尔斯基兄弟 (Aloys kontarsky , Alfons kontarsky), 德国钢琴家。兄阿洛伊斯·康塔尔斯基与弟阿尔方斯·康塔尔斯基先后于 1931 年 5 月 14 日、1932 年 10 月 9 日生于伊瑟隆。兄弟两人同在科隆高等音乐学校向施密茨-戈尔 (E. Schmitz-Gohr) 和弗兰克 (M. Frank) 学习钢琴, 1955-1957 年一齐转到汉堡音乐学院师从埃尔德曼 (E. Erdmann)。1955 年, 兄弟俩在参加慕尼黑电台举办的国际音乐节中, 获钢琴二重奏比赛一等奖。从此以后, 两人到欧洲各国举行钢琴二重奏音乐会, 在国际上赢得很高声誉。从 1960 年起到 1969 年, 兄弟俩先后在达姆施塔特暑期讲习班讲课, 同时在科隆高等音乐学校高级班任教。后来兄弟俩虽然都在同一学校跟同一老师学习, 但因为对音乐不同时期兴趣爱好的不同, 导致二人分道扬镳, 向着相反的方向发展¹。

康塔尔斯基兄弟俩在他们还没有“分道扬镳”之前曾来过中国。文革刚过不久的 1978 年 5 月 20 日到 22 日, 由中国对外友协主办, 康塔尔斯基兄弟俩在上海音乐厅 (原址) 举行了双钢琴及四手联弹的音乐会。演出曲目双钢琴的有: 巴赫《F 大调钢琴协奏曲》, 莫扎特《降 E 大调小广板和快板》(未完成稿), 勃拉姆斯《海顿主题变奏曲 (Op. 56b)》, 舒伯特《军队进行曲 (Op. 51)》, 以及李斯特的《e 小调钢琴协奏曲“悲怆”》等曲子。钢琴四手联弹有莫扎特《C 大调奏鸣曲》, 舒伯特《f 小调幻想曲 (Op. 103)》, 勃拉姆斯《圆舞曲》和《匈牙利舞曲》。兄弟俩有时各坐一边面对面演奏两架钢琴, 有时都坐在左边的钢琴上演奏四手联弹曲, 最后在热烈的掌声中他们还加演了几段法国 ENCORES (加演曲目), 其中有比才, 拉威尔, 和米约的一个组曲 (演出的扫描图与说明书见附录 1)。

康塔尔斯基兄弟在 20 世纪 70 年代来中国举办的双钢琴音乐会, 其有特色的演出形式, 与丰富的舞台效果给中国人留下了很深的印象。这其中当然也包括深圳艺校前校长李祖德教授, 这种深刻的印象对他促成以后的中国第一届双钢琴比赛的举办有间接的影响²。这次专业的双钢琴演奏打开了国人就认识西方双钢琴作品与专业演奏的大门, 开拓了中国人对钢琴表演艺术形式的新视野, 对中国双钢琴音乐探索, 具有引领和示范作用。

第三节 中国第一届双钢琴比赛

由文化部教育司、深圳市文化局主办, 深圳艺术学校、中华文化发展基金会(香

¹ 资料自“外国著名音乐表演艺术家辞典”上海音乐出版社: 1999 年 12 月版

² 摘自本人 2008 年 10 月 17 日对李祖德教授的采访记录



港)承办的“97 全国青少年双钢琴比赛”于 1997 年 11 月 2 日至 7 日在深圳艺术学校举行。自 80 年代以来,我国举办过的国际、全国、地区、以及专题性的钢琴比赛已为数不少(各地举办过的各种业余钢琴比赛更难以胜数),但是以双钢琴及四手联弹为形式的比赛却从未有过,“97 全国青少年双钢琴比赛”即为这方面的首开先河之举。

一、“97 全国青少年双钢琴比赛”简介¹

该届比赛于 1997 年 4 月 10 日由文化部批准设立。全国共有十余家艺术学院的百余名选手报名参赛。评委会成员有:主任周广仁(中央音乐学院教授),副主任但昭义(深圳艺术学校教授),评委吴乐懿(上海音乐学院教授)、李名强(香港中文大学教授)、杨汉果(四川音乐学院教授、钢琴系主任)、赵晓生(上海音乐学院教授)、林振翔(沈阳音乐学院教授、钢琴系主任)、郭志鸿(中央音乐学院教授)、谢元(天津音乐学院副教授、键盘系副主任)、蔡崇力(香港钢琴演奏家)、黄懿伦(香港演艺学院教授)、鲍蕙荞(中国交响乐团),特邀评委:夏宁·雷丁(比利时双钢琴演奏家)。

比赛共分设四组进行,即:专业双钢琴青年组(28 周岁以下)、少年组(15 周岁以下)、业余四手联弹 A 组(15 周岁以下)、B 组(10 周岁以下)。经过初赛、决赛,得出最后名次。其中双钢琴青年组的规定曲目有:莫扎特《D 大调双钢琴奏鸣曲》(K448);拉赫玛尼诺夫《第一双钢琴组曲》(Op. 5),《第二双钢琴组曲》(Op. 17);布拉姆斯《海顿主题变奏曲》(Op. 566)。少年组的规定曲目为:阿连斯基《第一双钢琴组曲》(Op. 15);巴伯双钢琴组曲《纪念品》(Op. 28);肖邦《C 大调双钢琴回旋曲》(Op. 73);肖斯塔科维奇《双钢琴小协奏曲》(Op. 94)。

双钢琴青年组的自选曲目多为:李斯特《回忆唐璜》、《弄臣》、《拉科齐进行曲》;舒曼《行板与变奏》(Op. 46);莫什科夫斯基-莱迪克《西班牙随想曲》(Op. 37);殷凡特《安达露西亚舞曲》;圣·桑《动物狂欢节》;格里格《挪威古老浪漫变奏曲》;拉科夫《两首乐曲》;拉威尔《西班牙狂想曲》;德彪西《白与黑》;米约《胆小鬼》(组曲);巴托克《两首音画》(Op. 10);普兰克《乐曲三首》;鲁托斯拉夫斯基《帕格尼尼主题变奏曲》;格拉祖诺夫《音乐会圆舞曲》;恰恰图良《双钢琴乐曲三首》等。

以上作品涵盖风格范围较广,其中晚期浪漫派和早期近现代作品占有相当大的比重。这说明我国的钢琴教学在重视以古典和浪漫主义作品为基础曲目建设的同时,已在乐曲风格范围的拓展方面做出了积极的努力。这些曲目亦有相当大的技术难度和很高的音乐表现要求。

¹ 苏澜深 《97 全国青少年双钢琴比赛述评》,钢琴艺术,1997 年第 6 期



就这次赛事的专业水平，评委会副主任但昭义教授评价说¹：这是我国青少年全面展示钢琴专业演奏能力的一次盛会，也是我国钢琴教学业务的一次高水平的聚会。来自北京、上海、武汉、沈阳、四川等地钢琴教育家和演奏家观摩了此次比赛。被誉为本世纪最出色的比利时双钢琴演奏家夏宁·雷丁夫人，作为特邀嘉宾出席了此次钢琴大赛。据但昭义回忆，夏宁·雷丁夫人很欣赏我们中国首次双钢琴比赛选手的水平，给予了很高的评价。总的说来，那次比赛各地选手们所表现出来的热情与展现出来的水准还是让人满意的。但可惜的是，97年第一届比赛之后，由于各种原因没有继续举办下去。

二、第一届双钢琴比赛的举办背景与其对中国双钢琴音乐发展的意义

比赛的发起者是当时深圳艺校的但昭义教授（但教授是国内知名钢琴教育家，曾培养出李云迪、陈萨等青年钢琴家），他与深圳艺校前校长李祖德教授（现已退休）共同策划了这场双钢琴比赛²。

赛事的承办者深圳艺术学校。其培养出来的学生近几年内曾在多项国际、国内重大艺术比赛中频奏凯歌，其中以陈萨、李云迪、左章等国际选手为佼佼者。该校领导励精图治，全体教职员在李祖德校长的领导下精诚敬业，使学校仅在短短10年中产生了质的飞跃，取得了斐然成绩，备受瞩目。因此深圳艺校能承接这样一个大型全国性的比赛就不奇怪了。

但昭义教授发起这场双钢琴比赛的初衷以及背景是³：他认为钢琴的合奏历史是很长的，在它的发展过程中，这种形式在我们中国还没有很好的得到普及。我们钢琴发展的70年经历了很多曲折，当然改革开放的30年也得到了长足的发展。在这一过程当中，大家也觉得双钢琴这种形式，值得钢琴学生认真的来学习这方面的信念和素养。因为协奏、配合能力应是我们培养钢琴学生的一个主要内容。但在过去的相当长的一段时间，教师和学生不自觉的认为这是多余的。认为双钢琴、钢琴伴奏、室内乐这些中国人弱项的东西对自己的专业学习有影响。再加上学生自身的文化课学习任务重，还要参加一些独奏比赛之类的，所以双钢琴、伴奏、重奏就拿不到教学范畴里来。但教授认为现在在思想上，很多老师都认识到了重奏的学习对于学生的重要性，但真正把它实践起来还是有一定难度与阻力。

1996年他的学生陈萨在利兹国际钢琴大赛中拿了奖后，学校领导对钢琴有了更多的关注，想举行一个全国性的比赛。但教授觉得这种比赛中国已经有很多了，要

¹ 摘自本人2008年11月5日对但昭义教授的采访记录

² 摘自本人2008年10月17日对李祖德教授的采访记录

³ 摘自本人2008年10月17日对李祖德教授的采访记录



一、《中国双钢琴作品选》的出版背景以及编者的初衷

张友瑜教授是武汉音乐学院作曲系的老师。她非常清楚钢琴学习对于作曲专业学生的重要性,因此不断改进与丰富钢琴教学形式与方法。为了活跃钢琴教学的气氛,提高作曲系的钢琴学习积极性。她将注意力投向了钢琴重奏形式。到后来,武音的钢琴副科改成了数码钢琴集体课,她就想到采用双钢琴和四手联弹的形式来教学。在教学过程中发现,现成的教材多半是国外的,中国自己的双钢琴作品很少,形成不了可供使用的教材。因此2003年,武汉音乐学院作曲系领导支持张教授发起了“武汉音乐学院首届中国风格双钢琴作品比赛”。其后,汇集比赛中的获奖作品与一些武汉、中国音乐学院作曲专业的教师、教授创作的优秀作品,于2006年,委托湖南文艺出版社出版了《中国双钢琴作品选》。

张教授发起中国双钢琴创作比赛,与出版双钢琴曲选的初衷,是认识到中国双钢琴作品的匮乏,想号召大家创作具有中国风格、中国风味的双钢琴作品。她说:“要创作比较通俗的中国风格双钢琴作品……外国的双钢琴教材,基本上都是从名作改编过来的,是改编曲,不是本人原创的。我这本教材大部分是专为双钢琴而写的。其中一定要含有中国元素、民族的调式、民族的音调。你用什么技法都可以,但要很清楚的表达出民族的东西。”¹

二、《中国双钢琴作品选》对于中国双钢琴音乐发展的意义

张友瑜教授出于对于钢琴教育学科的爱,一直在不遗余力的在学科建设上思索、创新、开拓。在《曲选》出版之前,张友瑜做了大量的努力,除了不计较报酬之外,还自己出了两万元去出版这本曲选²。她不计名利与报酬的,为中国钢琴事业的发展做出了无私的奉献。这本中国的双钢琴教材现在已是广为人知,其影响力正在慢慢显现出来。这本中国风格双钢琴曲集的创作、编辑、出版,填补了中国钢琴曲库中的空白,充实与丰富了钢琴的教学、表演和比赛,充分引起其他音乐工作者对“双钢琴”这一创作体裁、演奏形式的关注,鼓励了中国双钢琴作品的创作,第一次丰富了中国钢琴室内乐的曲库。可以说,这本作品选的出版,成为中国双钢琴音乐发展的新起点。

¹ 摘自本人与2008年3月18日对张友瑜教授采访记录

² 同上



本章小结

从以上对中国双钢琴创作与音乐活动相关历史资料的梳理，可以得出以下几点结论：

- 1、在中国钢琴艺术的近百年历史中，中国双钢琴创作与音乐活动起步较晚；
- 2、由于中国特殊的历史背景，中国双钢琴事业发展的道路是曲折的；
- 3、中国钢琴教育工作者已于二十世纪九十年代认识到双钢琴表演形式的重要性，并积极开展了一系列有利于双钢琴表演、教学发展的音乐活动；
- 4、二十一世纪初期，中国双钢琴创作的发展有了一个良好的新起点。



第二章 中国双钢琴音乐创作的历史发展

中国双钢琴音乐创作至今共有 36 首（本人仅搜集到 32 首）。其创作的历史发展，至今尚无人对此进行梳理。因此在本章中，本人按中国双钢琴音乐发展过程中重要历史事件的发生为节点，进行时期的划分，来对中国双钢琴创作进行历史梳理。在对创作进行了历史梳理后，得出关于中国双钢琴创作历史发展特点的结论。

本文将中国双钢琴音乐创作的发展大致分为三个时期：二十世纪六、七十年代（萌芽期）；二十世纪八、九十年代（探索期）；二十一世纪初期（发展期）。

第一节 中国二十世纪六、七十年代的双钢琴创作（萌芽期）

二十世纪六、七十年代是中国双钢琴创作与专业演奏最早出现的时期，可以看作是中国双钢琴音乐的萌芽期。这一时期双钢琴作品是 1964 年殷承宗、储望华创作的双钢琴曲《农村新歌》。之所以被称为“萌芽期”，是因为该时期的历史背景的特殊性，此时双钢琴作品独具的时代特点，以及作品对中国双钢琴音乐发展的开拓意义。

一、萌芽期，中国双钢琴音乐创作的历史背景

中国自上世纪五十年代起，十分注意开展国际间的钢琴艺术交流活动。但由于这期间国际政治形式的制约，使与国外的交流活动，较多的仅限于同苏联和东欧国家间的范围进行。在这个大的环境下，殷承宗 1960 年从上海音乐学院附中毕业后，就被派往苏联留学，直到 1963 年回国为止。回国后，参与发展中国钢琴作品的创作，成为殷承宗的目标之一。双钢琴作品《农村新歌》就是在那样一个背景下由殷承宗与储望华共同创作。

但在《农村新歌》创作后不久，1966—1976 年，中国历经了“文化大革命”。这 10 年，是新中国成立以来遭受的一场最为严重的民族灾难，而整个文化领域是“文革”这场灾难的重灾区。这一时期的知识被贬低、业务遭荒芜。这期间，外国的作品被禁止弹奏，教学过程中只能使用改编的革命歌曲和样板戏唱段作为教材。加之许多著名的作曲家在文革开始时受到批判，被禁止自由创作新的钢琴曲。因此，这十年，使得刚刚萌芽的中国双钢琴音乐艺术惨遭扼杀而停顿。这期间的双钢琴创作仅有一首。



二、萌芽期，中国的双钢琴音乐创作技法与音乐内容

在创作技法上：创作的思维模式为“民歌加和声”。作品的音乐织体，声部关系与节奏相对简单。

在音乐内容上：这时期双钢琴作品的音乐内容群众化；感情淳朴而乐观向上，具有健康的新时代精神气质。

这时期的创作，民族音调的使用鲜明、突出。但受西方浪漫主义表现技法与风格的影响较重。我国自“五四”运动以后逐步发展起来的专业音乐创作及音乐教育中的和声理论主要是采用欧洲传统的大、小调和声体系。如1964年创作的双钢琴作品《农村新歌》。它的和声方法基本有以下两点：1、和弦结构采用三度叠置的方式；2、依据各音在调式音列中的相互关系，将和弦划分为“主导—稳定”功能和“从属—不稳定”功能。主导功能对从属功能的支配作用（就是从属功能对主导功能的向心运动）构成了和声序进的原则。

在《农村新歌》中，两架钢琴之间以主旋律与伴奏的关系为主。音乐织体多以模仿打击乐式的伴奏型节奏的重复。除去民歌的旋律，伴奏节奏上大多模仿农村中的锣鼓声，因此显得比较单一。但由于双钢琴创作者殷承宗与储望华扎实的钢琴演奏功底，使得这首双钢琴作品在创作的织体上丰富，表现力强，表演的效果好。加上两架钢琴同时演奏丰富了钢琴的音响效果。所以能够带给人一种热闹、喜庆的味道。里面的四首小组曲又是根据革命歌曲和民间小调写成，使得这首作品在公演之后，受到广大无产阶级以及农民的热烈欢迎。可以说这首作品的创作符合当时人民的口味，迎合了当时政治环境的需要。

三、萌芽期的双钢琴音乐创作对中国双钢琴音乐发展的意义

尽管这一时期，双钢琴作品只产生了一首，但它开拓性的运用了对当时极具影响力的革命歌曲、民间小调的旋律，再通过精巧的钢琴表演技法所表现的浓郁民族风格，得到了中国广大民众喜爱。这表明，双钢琴的表演形式，能够很好的胜任对中国民族风格的音乐的表现。这一时期的双钢琴创作，对中国双钢琴音乐发展，具有开拓意义。

第二节 中国二十世纪八、九十年代的双钢琴音乐创作（探索期）

1978年中国改革开放以后，双钢琴音乐文化与西方的交流加强，并在上世纪八、九十年代开始受到业内音乐家、教育家的关注，创作出了一些后继的双钢琴作品。



东北地区音乐中，粗犷鹰扬的气质，诙谐的格调，憨厚的感情。

此曲经过演出后，得到了观众的喜爱。崔世光回忆说：“我想看看这一对极有教养的、沉静而循规蹈矩、自小受英式教育的香港小姑娘在灯红酒绿的尖沙咀文化中心弹弹东北乡土味十足，率直、泼辣的‘二人转’是个什么‘情景’，结果是大家全都喜笑颜开。”¹。

（二）王树的双钢琴作品《嬉游曲》对民间元素的运用

在双钢琴《嬉游曲》中，作者广泛使用了现代音乐中喜欢运用的多重节拍节奏的叠置组合，配合多调性的使用，体现了民间游戏类小调嬉游的情趣。

1、双钢琴曲《嬉游曲》的创作背景

《嬉游曲》是已故音乐家、原中央音乐学院教授王树于1985年创作的一首双钢琴作品。王树教授是四川人，从小就常和同伴学唱川戏，十三、四岁开始参加“打围鼓”（四川的一种民间锣鼓演奏形式）。十五、六岁参加抗日救亡歌咏活动和学习二胡、琵琶、风琴等乐器，从而不自觉地受到了民族、民间音乐的熏陶，开始写富有民间传统特色的作品。他觉得这样能自然，流畅地表达出他心里的感觉²。以致当我们听他的音乐时，浓厚的民族韵味像是十分自然地融进了他的笔下³。双钢琴作品《嬉游曲》就是这样一首带有民族韵味与情趣的作品。这首作品曾在2000年3月，由当时还是广西艺术学院附中中学生吴聆操、王喆飞把这首作品带到香港《第二届中国作品钢琴比赛》双钢琴赛中，获得了第五名。

2、《嬉游曲》对民间元素应用上的摸索

这首作品虽然借鉴了一些国外的技法，但仍然结合了中国民族音调和节奏特点，有不少创新。

《嬉游曲》的作曲者王树教授，汲取了民间音乐中最具表现力、最富动力和最便于自由发展的音调来进行创作。中国的嬉游曲属于游戏类小调，歌词内容为嬉戏逗趣、问答启智。王教授抓住这类小调音乐情绪轻松欢快，娱乐性强的特点，运用了多调性的方式创作。一开始在g旋律小调上出现的不协和的小二度，与紧接着隐伏旋律的半音阶下行让人感到非常的新奇。g旋律小调的III、IV、V、VI、VII级音为全曲的核心音。作为主旋律的两组音都由大二度构成，全曲多用半音级进。在节奏上，作者经常使用两架钢琴不规整节奏的对位（如三对二），来让这音乐曲听上去处处可闻不协和感，从而表现出轻松愉快、诙谐幽默的感觉。

从以上两首作品的分析可以看出，这一时期作曲家摒弃了民间旋律的照搬沿

¹ 崔世光 钢琴组曲《东北大秧歌》作品简介 《钢琴艺术》2000年第2期

² 王树 《我与音乐—创作篇》中央音乐学院学报，一九九一年第一期

³ 欣晴，王宁 《浅析王树创作的音乐风貌》人民音乐，一九九一年第一期



用，取而代之的是提炼民族音调、节奏中的特点，民族精神的精髓来进行创作。

二、对中国风格的大胆探索

这一时期另外的一首作品：林晶晶的《春晓》，对双钢琴作品里中国风格的体现做出了大胆的探索。

“中国风格钢琴曲”一词的原有可以追溯自1934年美籍俄罗斯钢琴家、作曲家齐尔品在上海出资举办具有“中国风味钢琴作品比赛”。但何为中国风，至今仍是没有定论的研究课题。¹在双钢琴作品《春晓》中，作者用巧妙的结构，与精心的构思，探索了中国的韵味与文化特征的表现。

（一）林晶晶与她的双钢琴作品《春晓》

林晶晶在澳门出生，并在出生地接受音乐启蒙教育，再求学于香港及美国的优秀女作曲家。她曾屡获殊荣，其中包括罗马大奖及国内音乐创作大赛的最高荣誉，作品曾于世界各国音乐节中演奏。这首《春晓》曾于1987年在上海国际音乐比赛中引人注目并获得最高奖项。这首作品被赵晓生誉为“得神忘形”²，认为她深得中国韵味的精髓。

（二）作者在中国风格上的探索

在《春晓》中，作者通过在标题、结构、音响、节奏等不同层面上的4个方面大胆探索了中国风格。

1、标题中所蕴含的中国风味

这首双钢琴作品的题目“春晓”二字，很容易使人联想起孟浩然著名的五言绝句“春眠不觉晓”。但这首乐曲却与孟浩然的诗句毫不相干，甚至可以说，体现了另一番艺术风韵与情趣。

2、结构中所体现的中国风格

林晶晶在《春晓》一曲中作了精心的构想与布局。整首乐曲都由五个音发展而来。参照中国古代音乐由散入慢、逐步加快、最后复散的传统结构，《春晓》亦由“散起、入调、入憬、复起和尾声”五个段落构成。这五个段落并不互相分割，而是逐步发展，浑然一体。这种安排体现了中国传统文化精髓。

3、音响上的民族性追求

在音响上，作者大胆运用了双钢琴的特殊演奏形式，时而像在对话，时而造成自然立体声的效果，时而运用中国传统山水画中“虚”、“实”结合的特点进行塑造。

¹ 赵晓生 《钢琴钢琴语境》（连载文章之一），2003年第1期，第36页

² 赵晓生 《有神无形 得神忘形》—林晶晶的《春晓》风格简析，《音乐爱好者》，1988年第一期



乐曲一开始有一个五个音的动机。在这五个音中，音程逐步扩大，从狭窄尖锐的小二度，到和谐丰满的大三度，又变为纯净空洞的纯五度。体现中国传统审美“虚”、“实”的结合。在乐曲第四部分，两架钢琴像在对话。然而越来越热烈。核心音列巧妙穿插于两架钢琴之间的旋律造成了自然的“立体声”效果。随着情绪的高涨，音响越来越趋向于尖锐嘈杂，最终在两架钢琴竞相以自由发挥方式敲击出不协和的和弦而达到全曲之高潮。在隆隆轰响中，一丝清脆的音流由高音区转入低音区，犹如涓涓清泉从险峻的山谷中丝丝滴出。在一个延长音后，出现了一段由五度构成的插部。这段类似幽谷钟声的插段音响极佳。忽强忽弱、忽远忽近、忽徐忽疾的五度构合成一片既浑沌又清澈的和鸣。在音响上体现了中国审美特点中“静”、“动”结合的特点。

4、节奏上的中国风味

西方音乐中有 rit 等表示渐慢的术语，我国民族音乐中有“撤”这一概念。西方音乐中有 accel 表示渐快的术语，我国民族音乐中则有“催”的概念。但是，又不尽相同¹。“催”、“撤”是在短时间内使节奏发生非匀称运动的节奏变量。西方的“渐慢”或“渐快”，其节拍体系通常不发生变化，其节奏分割通常总是均匀分割的，即我们常说的“平均”的概念。而在中国音乐中，其节奏变量却经常发生在非匀称的分割。

《春晓》全曲的核心音列在尾声之中，由一拍一音渐渐变为一拍二音，不知不觉变为二拍三音，一拍三音，一拍四音，最后一拍八音，所有这些复杂的节奏型态组合在一起，使听众在类似百音琴富有色彩的叮哨声中，感受到“春雨淅沥”的奇妙意象。这就是对中国传统变量节奏的运用，因此在奏法上要按照中国韵味把握住它的节奏感。

总的来说，这首音乐作品在标题、结构、音响、节奏上大胆探索了音乐的中国风格。尽管“作曲家在乐曲中不曾具体应用过一句中国民歌或戏曲的音调，然而我们却可从其悠长的气息和洒脱的韵味中直接感受到浓厚的中国文人山水画的风格特征”²。

三、对双钢琴表现力上的探索

双钢琴演奏相比钢琴独奏，更容易塑造丰满、宏大的音响与复杂而有趣味的节奏对位。它的表现力比独奏更丰富。二十世纪八、九十年代的双钢琴作品，在双钢

¹ 赵晓生 《中国钢琴语境》（连载文章之十），2003年第10期，第37页

² 赵晓生 《有神无形 得神忘形》——林晶晶的《春晓》风格简析，《音乐爱好者》，1988年第一期



琴演奏表现力上也有不同程度的探索

(一) 双钢琴作品《嬉游曲》对双钢琴表现力上的探索

《嬉游曲》与二十世纪六、七十年代的作品《农村新歌》相比，它在两架钢琴的织体上具有旋律性和多变性。而且节奏很有特色，是用了多重节拍节奏的叠置组合。作曲家将节拍和节奏不断变化，并且大量使用复节奏、不对称节拍、切分音、附点节奏的重合与错位等等，塑造了在一架钢琴上不可能达到的趣味性。在两架钢琴的声部关系融合了伴奏式、卡农式、齐奏式多种，让双钢琴在不同声部的演奏中，彼此竞赛、形成对比、使性格各异的不同角色相得益彰，塑造了嬉游曲的幽默、兴奋感。

(二) 双钢琴组曲《东北大秧歌》之一，作品《地蹦子》对双钢琴表现力上的探索

在这首作品中，音响效果上运用双钢琴音域宽广的表现力，来塑造气势庞大的效果。钢琴织体上运用整齐的和弦齐奏，渲染出节日的欢乐与载歌载舞的喜庆气氛。两架钢琴在节奏的组织下音响轩昂、激越。用双钢琴的演奏形式重温了东北秧歌舞中热闹、欢庆的场面。

(三) 双钢琴作品《春晓》对双钢琴表现力上的探索

《春晓》的作者林晶晶大胆运用了双钢琴的特殊演奏形式，乐曲里时而像在对话，时而造成两架钢琴同一空间，不同方位的自然立体声的效果。乐曲第四部分，在两架钢琴竞相以自由发挥方式敲击出不协和的和弦而达到全曲之高潮。在两架钢琴的隆隆轰响中引领听者的情绪也达到顶点。

从上文对这一时期三首双钢琴作品的研究，能反映出：这一时期的创作数量虽然很少，但可以看出作曲家在体现中国音乐风格上所做的努力探索。无论从写作技法，中国情趣、意境的表达手法上看，这些作品都属质量上乘的精品。但这些作品从其知名度与影响力来看，推广力度显得尤为不够。从这个角度来说，更显出本章节写作的必要性，同时也显示推广我们自己的优秀双钢琴作品的道路还很长。可以看出，在这一时期，不同的作曲家，用共同的审美理想，探索性的把双钢琴这种特殊的表演艺术，统一在了一脉相承的传统音乐文化根基之上。

第三节 中国二十一世纪初期的双钢琴音乐（发展期）

在二十一世纪初期，双钢琴音乐受到更多的关注，并开始得到重视。双钢琴的创作、演奏、比赛在这一时期都得到倡导。从作品题材来源的扩大化、对创作新技术与演奏新方法的运用和创新，以及音乐风格与双钢琴写作手法的多样化这三个方



用双钢琴演奏的形式弹奏了大量原本非钢琴形式或是独奏的作品，使得钢琴曲目演奏的范畴拓宽，甚至演出效果更丰富。也使得其他原本较为复杂的表演形式的作品，在钢琴演奏上得以实现。

本世纪初期，中国双钢琴作品中有 4 首是改编作品。如上图中列表所示都是改编自中国同名钢琴独奏曲或者管弦乐队曲。其中有曾珍和张慧琴共同改编的两首双钢琴作品：《红旗颂》与《八山璇读》。《红旗颂》是根据中国作曲家吕其明于 1965 年创作的同名管弦乐序曲改编，其改编遵循原作，意图运用双钢琴展现乐队的恢宏气势；《八山璇读》是根据彭志敏的同名钢琴独奏曲改编。欧阳文思的《猜调》是根据王建中《云南民歌五首》之三的同名独奏曲改编。

对于此类作品的创编手法，《红旗颂》与《八山璇读》双钢琴曲的改编者之一曾珍对其进行了归纳¹。独奏作品改编为双钢琴的具体手法有以下五种：一是对织体的拆分、连接、对题点描手法；二是音色的叠加；三是音区的对置、对位；四是对力度、齐奏、音乐高点的变化；五是新技术手法，如音块、拨弦、滑奏等。

此类创编作品的特点是在尽量尊重原作的审美特点下，运用双钢琴演奏的特殊性，增添作品的趣味。

（二）提炼中国民族民间音乐元素来进行改编创作

在中国双钢琴作品的创作中，来源于中国民族民间音乐素材的中国双钢琴作品的特点是带有浓厚的中国审美趣味，最易于为广大民众所接受，是成为“中国风格音乐作品”的主要组成部分。

本世纪的一些作曲家们突出了对民族化的追求和探索，注重民间音乐及其表现手法，从我国民间传统音乐中获得灵感。一些双钢琴作品都是直接引用民间音调 and 民间歌曲作为主要旋律，也有借鉴了我国民族乐器的特殊音调和音响效果来创作旋律。这一类的作品有 11 首。例如：如易密的《得波错》，是以云南哈尼族同名民歌为主题来创作的一首变奏曲，其中第一钢琴左右手的旋律采用相距小二度的调性叠置，以模仿少数民族吹奏乐器的音响；李文思的《“其多列”幻想》，主题也源自同名哈尼族儿歌；彭丹的《一只鸟仔》，是以台湾同名民歌为素材创作；陈文佳的《空冥》，使用五声调式，但作了复杂的调性处理；龚华华的《四景图》的主题来自荆门民歌，高璇的《稚趣》以湖北民歌《数蛤蟆》为主要创作素材；李京健的《湘西幻想》的主题采风于湖南西部罗子山一带的“高唢号子”，等等。这些作品所使用的创作手法，有的复杂、有的简单、有的高明、有的稚嫩，因为这时期的作品大

¹ 摘自本人于 2008 年 7 月 2 号对曾珍的访谈录



多由年轻一代的作曲家创作，多少存在一些良莠不齐¹。

但此类作品多数在形态与神韵两方面均具有中国音乐的风格特征：旋律是源于民歌、戏曲、少数民族音乐的，节奏具备某种民族特征，和声亦以民族调式结构为主，音乐描写的内容亦可能与古代的、民俗的、地区的传说、神话、节日、风俗等等密切相关。一言以蔽之，这一类作品带有具象的民族特征。

（三）将西方现代作曲技法与中国意境、情趣结合来进行创作

作曲家完全由自己的创作活动和生活经验中提炼出中国民族的韵味、意境、情趣，并运用西方现代创作技法将之钢琴化。这种专门为双钢琴演奏形式创作的作品，称为双钢琴的原创作品。这一类作品相较前面两类数量最多，有 14 首。这 14 首作品中不乏优秀者。例如：

1、赵曦创作的双钢琴作品《童年的正午》作品中，作者期望通过造型性音响和拼贴手法制造出一种印象——记忆中童年的盛夏，一个炎热的、风平树止的正午。来自自然界的各种声音交织着，触动了孩提时作者敏感的内心世界。尽管全曲用新技法写成，但曲中处处透露着中国式的“情趣”，体现了中国传统“虚”“实”“静”“动”结合的审美标准。这首作品曾获 2001 年《音乐创作》编辑部与武汉音乐学院联合举办的“艺术歌曲与中小型器乐作品比赛”一等奖。

2、龚华华的《赶山》作品用变奏曲式写成，主题处于高音区，宽阔悠长，好似远处传来的朦胧歌声。小二度碰撞是目光扫过烈日时的印象。第一变奏表现西北汉子踉跄的步伐；第二变奏表现西北汉子醉意朦胧的神态；第三变奏描写西北汉子与骡子嬉戏的场景；第四变奏是他的放声高歌；最后变奏又恢复了原始形态。全曲表现了“撕片白云揩揩汗，盲赶骡子闲赶山”的西北人特有的浪漫情怀。这首作品曾获“武汉音乐学院首届中国风格双钢琴作品比赛”一等奖。

3、高为杰（中国音乐学院教授）的双钢琴作品《童趣》是在 2001 年受日本委约创作的一首儿童青少年作品，原为管弦乐与钢琴的小协奏曲，后被高教授专门改编为双钢琴曲。这首作品调性明确，具有奏鸣曲式框架。中间由第一钢琴单独奏出三声赋格段落（高教授更正说这里是真正的复调，不是《中国双钢琴作品选》介绍的支声复调²）。再现时插入主题材料，第 143 小节的 rubato 对副调的再现，有着作者对“过去时光一曲不复返”的忧伤。这首作品在声部创作运用了对话式、复调、卡农、多线条写作等手法。用五声旋律和半音化和声，生动地表达了作曲家内心对童年时光的怀念之情。

¹ 摘自本人于 2008 年 3 月 18 日对张友瑜教授访谈录

² 摘自本人于 2008 年 10 月 5 日上午 10 点对高为杰访谈录



这些双钢琴作品的特点是：作曲家试图摆脱具体的具象的所谓民族特征，从民族民间音乐中抽象出真正源于中华民族传统文化的“韵味”与“气质”来。他们追求的不是在表象层次上浅显的“中国风格”，而是刻意追求中华民族的神韵、神采。这种对中华民族传统思维方式的了解，才是骨子里的“中国风格”¹。

从以上三种写作手法看出，中国二十一世纪的双钢琴音乐创作确实在进行量与质的飞跃。

三、创作新技法与演奏新方法的运用和创新

在二十一世纪初期，作曲家们对双钢琴音乐的创作新技法与演奏新技巧都有不同程度的运用。

（一）创作新技法的运用和创新

在中国的二十一世纪，作曲技法进入了一个大融合，类似于万花筒的时代。有调性传统音乐、无调性序列音乐、新音乐等等。双钢琴创作技法中的声部关系的也多达六种，写作织体的形式更是丰富多样。

本世纪的作曲家本着艺术作品中形式为内容服务、内容决定形式以及内容形式二者完美统一的原则在创作活动中进行了创新与发展。在他们的作品中，无论其和声思维如何现代、结构如何复杂、音响如何尖锐，只要与作品所表现的内容相一致，就可以获得很好的效果。如赵曦的《童年的正午》中就是成功的例证：这首作品强调的是音响，强调音响的意识化和音响的造型性。无论作者采用的是什么新技法，用音级集合创作也好，用“拼贴”或是电子音乐也罢，作者达到了他的目的，用音响塑造了形象，把听众带回到他童年的一个有雷声、有蝉鸣的正午中去，精妙的布置了他想表达的意境。作者对双钢琴音乐创作中的技术与意境结合方面，做出大胆创新。

当然，21世纪也有用传统技法写作的双钢琴作品，如《京韵》。也有融合了传统技法和现代技法的作品，如《戏》。不过就像张友瑜教授所说：“不管这些创作者用了各色各样的创作技法，只要他能够解释出他的中国元素在哪里，它就是一首具有中国风格的双钢琴作品。”²

（二）双钢琴演奏新方法的运用和创新

21世纪以前都是用传统演奏技巧，两架钢琴之间也大都是规整的节奏对位。21世纪初期，双钢琴创作为了塑造新的音响效果，开始出现新的演奏技法。例如无声

¹ 赵晓生《有神无形 得神忘形——林品晶的《春晓》风格简析》，《音乐爱好者》，1988年第一期

² 引自本人2008年3月18日上午10点对张友瑜教授的访谈记录



按键、拨琴弦、用手掌手臂抚摸琴键弹奏等等。两架钢琴之间也开始使用新的对位方式：如运用偶然音乐的特点，出现自由、不规整对位。这种双钢琴演奏新技法的使用，丰富了中国双钢琴音乐的表象力。

总的来看，这一时期的双钢琴音乐创作掌握了民族音乐的传统规律、较深入的理解民族音乐的精神实质。能够运用各种创作技法，去表达音乐内容的阶段。音乐内容上也种类繁多。以上不同时期的音乐创作所呈现的不同特点是一个好的标志。表明现在双钢琴创作的技法研究领域的广度，和作品所表达思想内容的深度拓展了。这种拓展，一方面遵循了人们的认识是随着时间的推移和实践的积累而逐步深化的规律；另一方面，是我国现在钢琴作品创作上有“百花齐放”“百家争鸣”的社会环境；再加上中外文化交流的活跃，促进了创作思想的解放。上述这一切，构成了我国双钢琴创作的新起点。

本章小结

从 1964 年第一部双钢琴作品的产生至今已有 45 年历史。从上文各个时期双钢琴作品的历史梳理及分类概述中，整理得出中国双钢琴作品编年表（共 36 首如下）：

序号	作品名称	作曲家	创作年代
1	《农村新歌》	殷承宗、储望华	1964
2	《嬉游曲》	王树	1985
3	《春晓》	林晶晶	20 世纪 80 年代
4	《东北大秧歌》	崔世光	1995-1999
5	《童年的正午》	赵曦	2000—2001
6	《童趣》	高为杰	2001
7	《乡愁》	高为杰	2001
8	《得波错》	易密	2003
9	《“其多列”随想》	李文思	2003
10	《四景图》—荆门名歌主题变奏	龚华华	2003
11	《赶山》	龚华华	2003
12	《春逝》	张薇	2003



也比较简单，但它对中国双钢琴音乐发展具有开拓性的意义。

中国二十世纪八、九十年代是双钢琴音乐创作的探索期，这一时期的特点是：中国的双钢琴作曲家在中国民间元素运用、中国音乐风格的追求、双钢琴表现力上均有大胆的探索。

中国二十一世纪初期是双钢琴音乐的发展期，这一时期的特点是：作品题材的来源扩大化了；双钢琴作品写作手法较之前两个时期多样化；在双钢琴创作新技法与演奏新方法上都有运用和不同程度的创新。

总的说来，中国双钢琴创作一直在朝着好的方向发展，尽管作品数量仍然不够，作者质量也存在良莠不齐的现象，发展的前景是乐观的。



第三章 中国双钢琴音乐创作特点分析

对创作进行分析是为了更好的促进创作。双钢琴音乐作为钢琴表演艺术中一种特殊的形式，其创作必然带有与钢琴独奏创作共同或特殊的特点。中国双钢琴作品是以西方的双钢琴创作技术为基础来进行创作，创作中必然存在对西方技法的借鉴。但作曲家们考虑到中国音乐文化传承的必要性以及中国听众喜好的趋向性，因此在创作时以体现中国传统审美意境、韵味为宗旨，在作品中注入了大量的中国元素，使之带有中国文化审美特征。下面的章节就这两个问题来进行分析研究：1、中国文化特征如何在中国双钢琴创作中的体现；2、创作中存在哪些对西方技法的借鉴。

第一节 中国文化特征在中国双钢琴创作中的表现

音乐是文化的一个组成部分，而文化又反过来能通过音乐这种具体的文化形态来得到体现¹。与中国独奏钢琴曲一样，中国双钢琴创作也扎根于中国的土壤。作品中使用的西方技法与中国传统文化结合，却能体现出中国的地域风情、民族特色与中国的神韵意境。主要体现在以下五个方面：

一、地域风情在中国双钢琴创作中的体现

地域的不同，造成生活与自然环境的不同。从某种角度来说，地域差别影响各地方音乐形成不同的音乐风味。在中国双钢琴创作中，有部分作品体现了中国地域风情，例如龚华华的《赶山》和李京健的《湘西幻想》。

（一）双钢琴作品《赶山》

该作品作者龚华华，在作品局部地方使用了小二度音程来对旋律进行装饰，使音乐在音响上略显“苦涩”，借此表现西北恶劣的生活环境。作品中还使用典型的西北风格旋律、高亢而豪迈，以表现西北人豪爽的性格。（见谱例 1）

¹ 刘承华 《中国音乐的人文阐释》2002 年第一版 上海音乐出版社 第 13、14 页



谱例 1: 龚华华《赶山》

Largo ♩ = 50
苦涩而悠闲地

小二度

龚华华曲

(二) 双钢琴作品《湘西幻想》

曲作者李京健，在这首作品中试图创作具有东方色调的音乐。这首作品的主题采风于湖南西部的罗子山一带的“高唢号子”，此主题最具特色的是上行或下行的小七度大跳。(见谱例 2)

谱例 2:

小七度

以上两位曲作者抓住了地域音乐文化中的特点，通过钢琴的音乐语言表现出来。丰富了钢琴的本土化新语境。

二、对民间器乐音色的模仿

音色是声音的本质，是塑造音乐形象、体现音乐效果的媒介。双钢琴音乐在中国的发展中，作曲家将中国民族乐器的声音包容于其中，丰富了它音响色泽的变化。



(一) 对打击乐器音色的模仿

中国双钢琴组曲《农村新歌》、《东北大秧歌》之一《地蹦子》中为了表现农村风俗里，热闹、喜庆的场面，均有对鼓、锣等打击乐音色的模仿。(见谱例 3、4)
谱例 3 (《农村新歌》第 101-104 小节中模仿中国打击乐器音色):



谱例 4: (《东北大秧歌》之一《地蹦子》) 的第 1-6 小节中，两架钢琴用相同的节奏模仿中国打击乐器，体现宏大、热情的音响效果)



以上的两个谱例中，钢琴都运用了我国民族乐器锣、鼓的典型节奏，小附点和切分音来体现中国民间文化特点。

(二) 对中国民间吹奏乐器音响的模仿

《得波错》中为了模仿云南哈尼族吹奏乐器的音响，在第一钢琴的左右手的旋律采用相距小二度的调性叠置，并以这种小二度的音程作为核心的素材贯穿全曲。



(见谱例 5)

谱例 5: (双钢琴作品《得波错》的第 1、2 小节中,用纵向的小二度叠置来模仿哈尼族的吹奏乐器)

The image shows a musical score for a two-piano piece. The top system is for the right hand, and the bottom system is for the left hand. The right-hand part starts with an 'Adagio' tempo marking and a dynamic of 'mf'. It features a melodic line with eighth notes and rests. A dashed line above the staff indicates a '小二度' (minor second) interval between the two hands. The tempo changes to 'Allegro' with a dynamic of 'p'. The left-hand part starts with an 'Adagio' tempo and a dynamic of 'mp', playing a harmonic accompaniment. It also changes to 'Allegro'. The score is in 4/4 time and includes a key signature of one sharp (F#). Annotations include '左右手小二度叠置' (vertical minor second stacking) and '易密' (easy density).

中国双钢琴创作中,对中国民间器乐音色的模仿,拓展了钢琴表现中国民间音乐文化的空间。

三、中国曲式结构的运用

在音乐作品中,不同的曲式结构的运用能体现音乐的不同美感,中国传统音乐滋长在中国文化的土壤中,具有独特不同于西方音乐曲式的结构原则,具有鲜明的民族特色。中国的多首双钢琴作品都借鉴了中国传统音乐的曲式结构。

(一) 渐变式结构¹的运用

林晶晶的双钢琴作品《春晓》和龚华华的《赶山》,就是以最具有中国特色的渐变式结构来构筑音乐的。渐变式的格局一般为“散—慢—中—快—散”。这种布局反映了带有普遍性的事物产生、存在和消亡的过程,是古代先民亲近自然的感受在音乐中的体现。

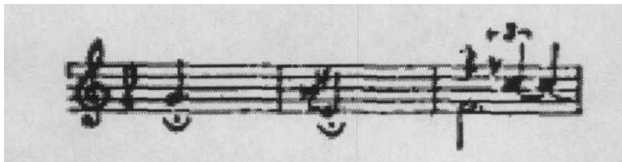
参照这种渐变式的结构,《春晓》亦由“散起、入调、入景、复起和尾声”五个段落构成²。这五个段落并不互相分割,而是逐步发展,浑然一体。整首乐曲都由五个音发展而来(谱例 6):

¹ 《试论中国传统音乐的结构原则与思维特点》孙志鸿,齐鲁艺苑,2000年第1期,第44页

² 赵晓生《有神无形 得神忘形》—林晶晶的《春晓》风格简析,《音乐爱好者》,1988年第一期



谱例 6:



第一部分“散起”，自由的节奏中传出个单音旋律，不断重复出现上述五音音列。逐渐，音乐发展成二声部、三声部，两架钢琴互相接替，出现全曲第一个短促的高潮，似乎初春季节万物正从寒冬沉晚中渐苏。五音音列随处可见，尤其纯五度的空泛音响，时时从不协和的轰鸣中透出，逐步处于重要的支配地位。

第二部分“入调”音乐转变为曲折迂回的长线条旋律（见谱例 7）。在这里尽管音乐形态发生了很大变化，但五音音列及其包含的三种音程仍然是这一旋律构成的基础。这个气息悠长的旋律穿梭交错于两架钢琴之间，使两件乐器完全合为一体，难分彼此。

谱例 7:



第三部分“入憬”，继续着第二部分的情趣，只是速度更为流动，以六连音、七连音为主体，最后出现三十二分音符快速音流。两架钢琴以极快速度从中声区各自反向达到强有力的最高与最低的极端音区。紧接着华彩乐段的是一个略带爵士乐节奏与和声色彩的插段，充满着蓬勃奋起的活力。

第四部分“复起”音乐以五度为基础，两架钢琴窃窃私语，你问我答，好以心灵的对话（见谱例 8）。这一此起彼伏的对话继续了六个“回合”然而越来越激动，越来越热烈。随着情绪的高涨，音响越来越趋向于尖锐嘈杂，终于在两架钢琴竞相以自由发挥方式敲击出不协和的和弦而达到全曲之高潮。

谱例 8:



尾声用一个自然音列由四分音符开始，不停反复着。一拍一音渐渐变为一拍二



音，不知不觉变为二拍三音，一拍三音，一拍四音，最后一拍八音，所有这些复杂的节奏型态组合在一起，使听众在类似百音琴富有色彩的叮哨声中，感受到“春雨淅沥”的奇妙意象。在呼应了曲首的五音音列后，乐曲在全曲中心音程一纯五度的叠合和弦上戛然而终。

又如在《赶山》中，每一段落前标示的速度标记分别为四分音符=50、60、68、88、50。将其作品中的五个变奏的速度、乐句、段落调整为与渐变式相吻合的结构，将西方的变奏曲式与中国的渐变式结构相融合，与带给人连贯、完整的听觉印象。

（二）模糊性结构的运用

结构的模糊性，是中国传统音乐的一个重要特点。“是指在音乐的结构中，很少具有鲜明的块状组合，各部分之间呈现出一气呵成的整体性、连贯性，结构原则较少逻辑思维，缺少一种西方式的点、线、面的对比组合”¹。

如罗林卡的双钢琴作品《晨雪》中，看似一个多段式的结构，每一段都有一个标题。可是各部分之间，都不是块状的组合，乐段乐句见更多是自然的现状的连接。全曲没有拍号，没有明确的小节线，全都是由双钢琴轮流对景物进行意境的塑造。句与句之间由不慌不忙的呼吸将句法中的句逗带过，让人感觉非常的自然和连贯。这种感性的、自由流动的线性成分，像是春蚕吐丝，连绵不断。（见谱例 9）

《晨雪》

谱例 9-1 :

谱例 9-2:

¹ 《试论中国传统音乐的结构原则与思维特点》孙志鸿，齐鲁艺苑，2000年第1期，第44页



谱例 9-3:



以上三位曲作者对中国民间音乐结构的运用，很好的体现了中国音乐的意境和神韵。

四、对民间歌舞场景的表现

中国各民族的民间歌舞艺术历史悠久，丰富多彩。崔世光的钢琴组曲《东北大秧歌》与蔡建纯的《跳月》分别表现了民间不同民族、不同场景的歌舞场面。

《东北大秧歌》表现的是东北民间喜庆、热闹的秧歌舞场面。乐曲一开始由强烈的切分节奏模仿秧歌队出场是锣鼓喧天的场面。秧歌队在锣鼓喧天的强烈节奏配合下，音乐用两位演奏者齐奏的方式来表现农民秧歌队整齐、潇洒的大动作舞姿从围观的人群中“舞出”一片表演的空地，乐队高涨的气氛与人们的欢笑融在一起。第一段的结束（13—16小节），音乐以夸张的六度、八度的大跳进行冲向高点。紧接着音乐角色一转，轻松的跳音简单的节奏型，塑造幽默诙谐的形象（这是全曲的核心材料）。音乐中以某一个音为中心，音调围绕中心音移动为特点，在节奏的组织下像掀起的“浪头”一样音响轩昂、激越。

《跳月》描写的是彝族男女娱乐和恋爱时跳起的舞蹈场面。全曲分为三个部分：

第一部分描写热烈、激情的舞蹈场面。两架钢琴使用的是旋律加伴奏的声部结构类型。先由第二钢琴跳跃性的强节奏点伴奏型进入，这一声部一开始就能够营造出舞蹈的欢乐气氛。第一钢琴在第9小节用切分节奏的旋律进入，这是主题声部。

第二部分描写青年男女用舞蹈来相互逗趣。音乐情绪愉快、活跃，具有一种欢快的追逐性效果，形成复杂的对话性与复调性的声部关系。

第三部分在热烈的舞蹈中音乐达到了最高潮，在典型的舞蹈节奏型中结束。

以上这两首作品用双钢琴的演奏形式，用不同的节奏形式、织体材料、表现手



法，重温了中国民间节日的欢乐与载歌载舞的喜庆气氛。

五、中国音乐意境的体现

“意境”在辞源学上是“意”与“境”的融合，作为一个重要的美学范畴，它一般只适用于艺术领域。在中国艺术理论中，“意境”最为充分地显示出中国传统艺术美的存在方式。“意境”是主观与客观的统一，是“意”和“境”构成的完整整体。以情理结合的“意”为其精神宗旨，指向天地之道；以“境”标识出其本质特性，空灵含蓄。追求“意境”的中国艺术因此而展现出不同于西方的艺术特色。中国的意境追求“虚”、“实”、“静”、“远”。这些意境在赵曦的《童年的正午》、罗林卡的《晨雪》和林品品的《春晓》中都有完美的体现。

《童年的正午》的创作交织了作者在正午回忆童年和回忆童年的正午两种不同的时空，制造一种不确定的意识。“意”由心生，作品中作者依据自己心中对童年回忆的微妙情感——“意”，通过对“人”、“雷声”、“秋千”、“风铃”、“蝉鸣”等五个音乐的拼贴去营造记忆中的“境”。曲中“人”的主题用小二度旋律叠置，营造一种不确定、虚幻的音响效果。并通过“雷声”的出近及远、“蝉鸣”音响的拼贴、演奏新技法、踏板多变的使用方法所造成的泛音效果等，塑造“虚”与“实”的对比，“静”与“远”的意境。将现代创作技法与中国古典意境完美结合。

双钢琴作品《春晓》在前文已有分析。这是乐曲让人听起来就像是一幅充满诗情的画，又像是一首洋溢画意的诗。作品以其神韵扣人。作曲家用音乐，将自己心中对实景的意向抽离出来。就如同寥寥数笔的意象画一般，简单却鲜明地刻划了早春时节“乍暖还寒”的情趣，把人引入“言犹未尽，浮想联翩”的妙境。尽管作曲家在乐曲中不曾具体应用过一句中国民歌或戏曲的音调，然而我们却可从其悠长的气息和洒脱的韵味中直接感受到浓厚的中国文人山水画的风格特征。

再如《晨雪》，该作品用了八个标题性的段落描绘雪花的各种形态。由“引子——明空——滢雪——诗词‘晓冬忽一夜，出寒已三分。踱步出门外，雪院无纤尘’——树隙——漫天的雪啊——雪渐住了——树枝断了”作为小标题来提示听者，乐曲中所表现的意境。和《童年的正午》类似，作曲家期望在与自然的紧密接触中获得解脱和升华。他们把天地依附于山水，把审美指向自然。追求自然无为、朴素恬淡的人生境界。

这三首作品呈现出的山水景物画，不再仅是对客观事物的再现，更是一种中国人的情思、观念的表达，是再现作曲家的内心所思。

综上所述，中国双钢琴作品在地域风情、音色节奏、曲式结构、歌舞场景、



意境韵味等五个方面，都与中国传统文化紧密相连，丝丝入扣。作曲家们都以能表达中国的传统意境、韵味、特色为宗旨来进行创作。中国传统文化特征在中国双钢琴音乐创作中得到了充分的体现。

第二节 中国双钢琴音乐创作对西方双钢琴创编技法上的借鉴

中国双钢琴音乐创作中对于中国文化特征的表现，离不开对西方双钢琴创作技法的借鉴。因为钢琴对于中国而言是外来乐器。中国最初的音乐创作就是对西方钢琴音乐文化的学习与模仿。钢琴音乐在中国扎根生长的过程，离不开借鉴西欧及世界优秀音乐文化中一切有用的创作理论与技术。

中国西方双钢琴作曲技法的借鉴，主要体现在声部关系、音乐织体和调性写作三个方面。下面将分类比较中西方作曲中的实例，来说明中国双钢琴创作中，对西方创作手法的借鉴具体有哪些。

一、对西方双钢琴作品声部写作手法的借鉴

能够塑造复杂且音响效果丰满的声部关系，是双钢琴表演中的特色，也是双钢琴创作中不可或缺的写作重点之一。中国双钢琴作品中对西方的双钢琴创作中声部关系的借鉴有以下五种：卡农式、齐奏式、旋律加伴奏式、多线条式、对话式。

（一）卡农式声部关系

卡农（canon）的原意是“规则”，是各个声部隔开一定的时间距离和音程距离，不断的前后呼应，互相模仿的复调模式¹。两架钢琴交替用卡农式演奏，在看似反复平常的进行中，却能交相共鸣出多种音色效果。平凡的韵律脉动着瞬息万变的生命力。

例如符方泽的中国双钢琴作品《太阳出来喜洋洋》的变奏采用了四度的卡农模仿。作者在作品采用卡农写作，是为了体现西川原住民轮唱的歌唱性特点（见谱例 10-1）。而在西方古典主义时期最具代表性的双钢琴作品——莫扎特的 D 大调双钢琴奏鸣曲 k488 中，就已经使用了这种手法。（见谱例 10-2）

¹ 引自《音乐分析教程》，钱仁康、钱仁平著，上海音乐出版社，第 233 页



谱例 10-1:

符方泽 《太阳出来喜洋洋》

谱例 10-2:

莫扎特的 D 大调双钢琴奏鸣曲 k488

(二) 齐奏式声部关系

第一声部和第二声部同时奏出旋律，两架钢琴同时演奏烘托宏大、光辉的气势，营造华丽热烈的气氛。这种声部关系在双钢琴作品中一般用于开头、高潮和结尾。

如殷承宗的中国双钢琴作品《农村新歌》一开头就用了双钢琴声部关系中齐奏



的形式，用两架钢琴同时弹奏相同的和弦，去模仿民间锣鼓乐齐奏的热闹、喜庆的效果（谱例 11-1）。其音响效果充满了自信和力量。对比莫扎特 k448 作品，这种创作手法早有使用（谱例 11-2）。

谱例 11-1: 殷承宗、储望华 《农村新歌》
Allegro 热烈 殷承宗 编曲 储望华

谱例 11-2: 莫扎特的 D 大调双钢琴奏鸣曲 k488

（三）旋律加伴奏式声部关系

一架钢琴奏主旋律，另一架钢琴弹伴奏织体。这种声部关系所起到的作用有二：一是能够突出一架钢琴的主旋律；二是伴奏的钢琴声部能充分渲染音乐背景气氛。

如：《红旗颂》中借鉴了旋律加伴奏式的声部关系。第一钢琴奏主旋律，第二钢琴为琶音伴奏（谱例 12-1）。如歌如述的第一钢琴声部，表现了音乐内容中人民对党、祖国热爱的动人情感。这种在西方浪漫主义时期，拉赫马尼诺夫《第二钢琴组曲》中已有这种声部关系的运用（谱例 12-2）：



谱例 12-1:

曾珍、张慧琴 《红旗颂》

谱例 12-2:

拉赫马尼诺夫《第二钢琴组曲》

（四）多线条式声部关系

这种由多条旋律线叠置而成的声部关系，可以强调各声部之间旋律的横向线条，用旋律织体代替和弦织体。

中国双钢琴作品，孙剑的《墨纹》借鉴了这种多线条式。其中第 8 小节，共四个横向进行的声部，是四条各不同的旋律线（谱例 13-1）。作者运用一架钢琴所没有的双钢琴宽广的音域特点，加深了音响中空泛的效果，表达了作者无限的思绪。在西方 20 世纪上半叶中，斯特拉文斯基在他的双钢琴作品《奏鸣曲》的多线条声部写作中，写作了四条完全不同的旋律线。他为了达到一定的音乐效果，毫不顾忌声部的纵向结合造成的和声与音响的不协和（谱例 13-2）：

35

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. It contains three measures of music. The first measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure has a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure has a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. It contains three measures of music. The first measure has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The second measure has a quarter note C3, a quarter note B2, and a quarter note A2. The third measure has a quarter note G2, a quarter note F#2, and a quarter note E2. The second system also consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. It contains three measures of music. The first measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure has a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure has a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The bass staff begins with a bass clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. It contains three measures of music. The first measure has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The second measure has a quarter note C3, a quarter note B2, and a quarter note A2. The third measure has a quarter note G2, a quarter note F#2, and a quarter note E2.



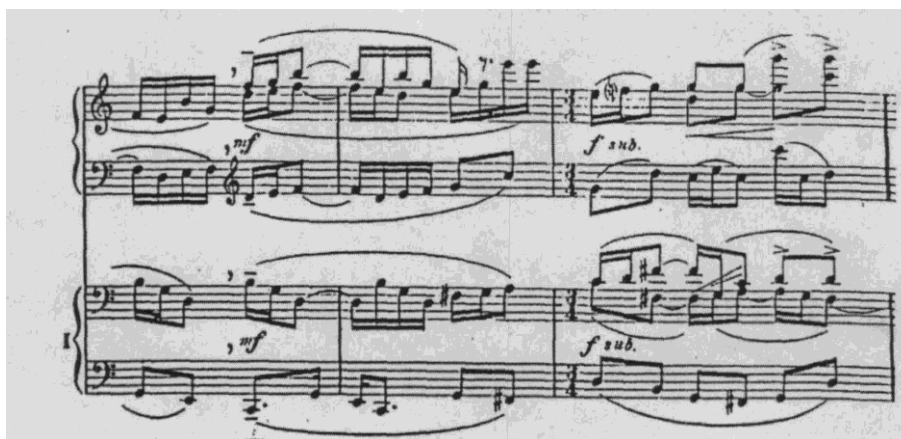
谱例 13-1:

孙剑 《璽纹》



谱例 13-2:

斯特拉文斯基的双钢琴作品《奏鸣曲》



(五) 对话式声部关系

两架钢琴之间像对话一般，互相对比、配合默契。中国作品蔡建纯的《跳月》借鉴了对话式的声部关系。那中类似于彝族男女对答式的声部线条，既像对歌，又似对舞（谱例 14-1）。作者利用双钢琴演奏中两架琴摆放的不同方位感，营造出男女对话的感觉，相比钢琴独奏更增加了其趣味性。在西方作品中运用对话式声部关系较典型的是莫扎特 k448 作品，第一钢琴深沉缓慢，第二钢琴热情活泼。这种创



作手法塑造的音乐形象生动，对比鲜明、充满戏剧性（谱例 14-2）。

谱例 14-1:

蔡建纯 《跳月》

谱例 14-2:

莫扎特的 D 大调双钢琴奏鸣曲 k488

二、对西方双钢琴作品织体写作上的借鉴

“织体”是多声部音乐的一种组织方式，是架构的一部作品的主要途径之一。中国双钢琴创作中，中国文化特征的体现，是在大量运用西方织体写作的基础上完成的。西方双钢琴音乐织体多见和弦织体、琶音型织体、多层次音乐织体这三种，下文一一例证中国双钢琴作品在写作织体上对西方的借鉴。

（一）和弦织体

这种织体能轻易在两架钢琴上叠置构成双倍音域的齐奏，在音响气势上可以和整个交响乐队一比高下。中国双钢琴作品《红旗颂》中大量应用了这种和弦织体（谱例 15-1），借鉴了类似于拉赫马尼诺夫的《第二钢琴组曲》中的例子（谱例 15-2）：



谱例 15-1:

《红旗颂》



谱例 15-2:

拉赫马尼诺夫的《第二钢琴组曲》



(二) 琶音型织体

这种音型以不同的组合在作品里出现很多,有时单独出现,有时双手同时出现。但不论那一种,琶音织体多为伴奏音型,又因为织体形式音域较宽、上下起伏的流动性强,构成不间断,连贯的音响效果。中西作品对比见上文谱例 12。

(三) 多层次音乐织体

在主调音乐中运用多层次的写作手法,使得两个声部四只手的双钢琴作品织体变复杂,同时也能够利用不同声部之间对比来塑造音乐形象。中国双钢琴作品,申涛的《戏》中 37 小节处也是这样的织体(谱例 16-1)。西方双钢琴作品拉赫马尼诺夫的《第二钢琴组曲》,第一、第二钢琴分别担当 1、2、3、4 声部,使乐曲整体音乐效果更加丰富。旋律声部的温婉和伴奏声部的急进行相得益彰(谱例 16-2)



（二）琶音型织体

这种音型以不同的组合在作品里出现很多，有时单独出现，有时双手同时出现。但不论那一种，琶音织体多为伴奏音型，又因为织体形式音域较宽、上下起伏的流动性强，构成不间断，连贯的音响效果。中西作品对比见上文谱例 12。

（三）多层次音乐织体

在主调音乐中运用多层次的写作手法，使得两个声部四只手的双钢琴作品织体变复杂，同时也能够利用不同声部之间对比来塑造音乐形象。中国双钢琴作品，申涛的《戏》中 37 小节处也是这样的织体（谱例 16-1）。西方双钢琴作品拉赫马尼诺夫的《第二钢琴组曲》，第一、第二钢琴分别担当 1、2、3、4 声部，使乐曲整体音乐效果更加丰富。旋律声部的温婉和伴奏声部的急促进行相得益彰（谱例 16-2）

谱例 15-1:

《红旗颂》

Musical score for Example 15-1, 'Red Flag Anthem'. The score is written for piano and features a complex rhythmic pattern with many accents. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 187. The second system includes a forte (f) dynamic marking and a triplet of eighth notes. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

谱例 15-2:

拉赫马尼诺夫的《第二钢琴组曲》

Musical score for Example 15-2, Rachmaninoff's 'Second Piano Suite'. The score is written for piano and features a complex rhythmic pattern with many accents. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The score is divided into two systems, labeled I and II. The first system starts with a fortissimo (fff) dynamic marking. The second system includes a fortissimo (fff) dynamic marking and a triplet of eighth notes. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.



谱例 16-1:

申涛的《戏》

谱例 16-2:

拉赫马尼诺夫的《第二钢琴组曲》

从本章的分析可以看出，中国双钢琴音乐的创作，是在借鉴、学习西方双钢琴创作技法的基础之上，根据我国特有的审美特征与审美趣味来进行创作的。我国的作曲家运用双钢琴这种特殊的创作形式，能够体现出中国文化审美特征中的精髓。



第四章 中国双钢琴音乐的演奏特点分析

中国双钢琴创作中的中国文化特征的体现,最终要靠演奏来实现。中西方文化的差异,导致了中、西方钢琴艺术的审美趣味以及风格特征的不同。所以中国双钢琴的创作特征的体现,还要靠具有中国审美意味的演奏来实践。因此这一章节首先将对具有中国文化特征的双钢琴表演,进行基于中国音乐审美特点的演奏分析。

但基于中国音乐审美特点的演奏,又离不开世界双钢琴演奏中的共性技巧规律。因为双钢琴这种由两架钢琴合作演奏的形式,是通过演奏者双方共同来诠释一部音乐作品的整体结构和音乐内涵,与独奏相比更能充分地发挥出乐器性能中独具的乐队般的音响效果,使钢琴的艺术表现力更丰富。在双钢琴演奏中,双方的配合在音乐层次、音色控制、呼吸配合上比独奏增加了难度,因此在本章第二节,将对双钢琴演奏的共性进行整理、归纳。

第一节 基于中国音乐审美特点的双钢琴演奏分析

中国双钢琴创作取材于中国的传统文化的土壤,在达情表意的过程中,都隐含着中国特有的思想感情和审美特点。通过前三章的分析,以及对中国双钢琴作品表演音响造型上进行研究,笔者将具有代表性中国双钢琴创作的审美特点,归纳为以下三个方面:

- 1、对中国人内心情感的表达:这类双钢琴作品有《春逝》、《乡愁》、《其多列随想》、《九界》、《空冥》等;
- 2、对中国民间情趣的表现:这类作品有《嬉游曲》、《童趣》、《稚趣》、《戏》、《双簧》、《妙手》等;
- 3、对中国意境的表达:此类作品如《春晓》《童年的正午》《晨雪》《璽纹》等。

以下,笔者就如何在钢琴上体现这三种审美特点,来对双钢琴演奏进行分析。

一、表达中国人内心情感的双钢琴作品演奏分析

音乐的一个重要的功能,就是表达内心的情感。关于内心情感的表达,中国这一类双钢琴作品除了在钢琴上要运用常规的技术,还要注意表现委婉跌宕的中国旋律韵律的美。

(一) 表达内心情感的作品之一《春逝》的演奏分析

作者张薇在双钢琴作品《春逝》中,试图用音乐表达对一段失而复得的感情的



追忆。曲中的三个部分形成慢-快-慢的布局。触键应该深且慢，使旋律的每一个音的时值长，且具有民间戏曲拖腔之感。第一部分是主题的初次陈述和三次变奏。第二钢琴用三连音的织体加上短笛般悠扬的旋律，把思绪带到了宁静和遥远的地方。此处要求演奏者控制力度，运用力量转移，辅以踏板由浅入深地表现出圆滑优美的旋律线条。第二部分由四次变奏组成，集中用两架钢琴间的复对位技法，音乐情绪相比第一部分上扬，力度层次应该稍稍上提。第二变奏在力度上加强。第三变奏主题变到第二钢琴，对题由第一钢琴奏出，这里要协调好主次声部的关系，勿颠倒主题、对题的主次关系。第四变奏声部增加，最高音出现第一部分主题与前面呼应。表现情绪的变化。第三部分随着力度加强，织体加厚，用灵敏而流畅的手指带动手臂的一体运用，塑造流水般的音响效果形成全曲的高潮。整体来说要表达出优美，并带有淡淡哀伤的感情。

(二) 表达内心情感的作品之二《乡愁》的演奏分析

《乡愁》是高为杰教授用他的管弦乐与钢琴曲《小协奏曲》中的一首。高教授将其专门成为双钢琴演奏形式，作品中使用了他常用的复调写作手法。乐曲开始由第二钢琴奏出悠长的主题。作品中的复调音乐的四个声部层次，高声部应用指尖慢触键，营造柔亮的音色，中声部是温和的，低声部的八度应该是浓的，厚的，泛音要多一些，以表达绵密而惆怅的情感。中段是零碎主题，曲中表现的是躁动不安的情绪，到了第三部分，又归于平静。这首作品中注意色彩性的半音化和声的进行，要表达出作曲家对家乡的感怀之情。

以上是对表达中国人内心情感的《春逝》、《乡愁》两首代表性双钢琴作品的演奏分析。综上所述，要表达真挚、动人的情感，除了要注意乐句线条美，还要注意中国音乐特有的弹性节奏，以及作品旋律起伏中的中国韵味。

二、表现中国民间情趣的双钢琴作品演奏分析

音乐审美情趣是人们在长期的社会生活和音乐活动中形成的，以音乐审美情感为内核的音乐审美心理。它是个体的音乐审美兴趣、审美理想、审美价值意识等的直接反映，也是一定民族的、社会的音乐文化审美意识的反映，同社会阶层的人们往往有着不同的音乐审美情趣。其中有诙谐逗趣的，有稚嫩可爱的，也有高雅的审美情趣。

(一) 表现稚嫩可爱的音乐情趣的作品之一：《童趣》的演奏分析

这首作品调性明确，具有奏鸣曲式框架。一开始，由第二钢琴有精神、跳跃、活泼的奏出四组下行的三音小连线音，展现了儿童出场活泼可爱的形象。接着第一



钢琴奏响五声旋律的主题。然后第二钢琴又模仿这一串主题，似乎两架钢琴之间在对话。音乐中应充满趣味。要求演奏两个演奏者音色统一，音乐对话中要有语气和句法呼吸。

中间由第一钢琴单独奏出三声赋格段落（高教授更正说这里是真正的复调，不是《中国双钢琴作品选》介绍的支声复调）。每一个旋律线条都要求演奏者清晰、有语气的演奏出儿童天真，有趣但又连贯的感觉。第 143 小节的 rubato 对副调的再现，有着作者对“过去时光一曲不复返”的忧伤。这首作品在声部创作运用了对话式、复调、卡农、多线条写作等手法。用五声旋律和半音化和声，生动地表达了作曲家内心对童年时光的怀念之情。

（二）表现稚嫩可爱情趣的作品之二《稚趣》的演奏分析

高璇创作的《稚趣》，以湖北民间儿歌《数蛤蟆》的曲调为创作素材。标题所示的趣味性，体现在作品采用自由变奏的手法，为了消除节奏的规整性，采用了 6|8 和 7|8 的交替拍子。

作品包括三个部分，一开始，就用单音在两架钢琴上以轮流以不规整节奏呈示。这里应该用指尖弹断奏。用干净、明亮的音色，体现天真、活泼的趣味。其后在同音反复的织体中，不协和 9 度大跳经常出来“探头探脑”。作品里的各种织体应该开发演奏者的想像去表现趣味。如同音反复的 7|8 的单一节奏型，像童年在乡下外婆家里水塘里，看到可爱的青蛙一只只往水里跳时，发出的“噗通”声。本人倒认为这首作品中的趣味性，类似于汪立三的钢琴独奏曲《民间玩具》。曲中有很多有趣的造型性音响。

（三）表现诙谐幽默情趣的作品之三《双簧》演奏分析

双簧，原是曲艺的一种。由一人在前面表演动作，另一个人藏在后面或说或唱，紧密配合。现在常把两人一唱一和比喻为唱双簧，有讽刺意味。曲作者范铮在这首双钢琴作品中，表现的是两架钢琴之间的“双簧”。乐曲一开始由第一、第二钢琴轮流呈示双手的交替八度快速进行。乐曲越发展到后面，两架钢琴就变成了需严密配合的一条旋律的八度交替。要双方极快而又准确的配合，像两架钢琴之间的相声一样。演奏这首作品需要表演双方滴水不漏的配合。除了和弦重复的十六分音符节奏，乐曲中间还有双人配合演奏的切分音节奏型。乐曲听上去给人一种滑稽、幽默的感觉。

由上面三首作品看出，中国音乐的情趣是多种多样的，弹奏作品之前要仔细揣摩音乐情绪，再设计两架钢琴之间的音乐配合，才能把握住此类作品的音乐情趣。



三、表达中国意境的双钢琴作品的演奏分析

如何表达好中国的意境，除了演奏者的想象力、表现力外，触键方法的改进和探索也是非常重要的。演奏者应使音响通过明、暗、沉、广的变化，去达到意境的高远、深幽等境。

（一）表现中国意境的双钢琴作品之一《晨雪》的演奏分析

《晨雪》运用中国民族的模糊的段落结构，用八个有标题的段落，描绘了雪花的各种形态以及景色的变化。中国古典音乐以高、雅、虚、静为境界追求目标。引子的弹奏应类似与中国音乐中的散板，弹奏不可急躁，触键要“轻”“慢”，用“古朴”“静谧”“遥远”的感觉表达出天还微亮，万籁俱寂的时刻。两位演奏者要用配合默契的呼吸，深而慢的触键去营造“雅”“静”的中国意境。

第二段“明空”在低音出空旷的13度、9度、8度音程徐徐降下。第三段“滞雪”用分解和弦先向上，但这和弦中缺少三音，带着特有的东方韵味悠然远去。紧接着二号钢琴由五个重复的左右交替小二度和六度的分解音程轮流奏出，这种清冽冽的音响像极了白盈盈雪花从天而降。这些音响所用的织体很简单，也是由两位演奏者分别完成，但要求两位演奏者有同样高的文化底蕴，和对中国意境的塑造能力。

这首作品在一些段落上明确标明这一段要在规定的时间内（如4分钟、2分15秒等）弹完一行或几小节乐谱。这种听上去散而随意的节奏，给乐曲中留下很多空白，待听者去想像与回味。作者运用这些形散而神不散的音符，描绘了她印象中的带有中国诗意的雪景。似乎把钢琴这门西洋乐器变成了中国的传统乐器古琴，传神的表达出中国人所崇尚的音乐中的神韵。

（二）表现中国意境的作品之二《童年的正午》的演奏分析

《童年的正午》在演奏时应突出的表现音响的造型性，对意境的烘托。其中“人”“秋千”“蝉鸣”“风铃”“雷声”的造型性音响，是用现代作曲技法探索性的创作其音响奇特，并且使用了现代演奏技法来营造丰富音响效果。在触键和踏板的使用上（也对延音和弱音踏板的起止）做了细致的要求。有使用踩1/2踏板和只踩踏板不弹任何音，或要求缓慢的换踏板等情况。通过塑造不同的共鸣和泛音效果，来表达作者想要营造的意境。

一开始的“秋千”音型由一号钢琴先进入。这里不仅要求一号钢琴同时踩下弱音与延音踏板，没有开始演奏的二号钢琴也要同时踩下这两个踏板，来取得两架钢琴同时的共鸣效果。而右手小二度音程的慢速的锯齿型五度进行，触键要轻、慢、



三、表达中国意境的双钢琴作品的演奏分析

如何表达好中国的意境，除了演奏者的想象力、表现力外，触键方法的改进和探索也是非常重要的。演奏者应使音响通过明、暗、沉、广的变化，去达到意境的高远、深幽等境。

（一）表现中国意境的双钢琴作品之一《晨雪》的演奏分析

《晨雪》运用中国民族的模糊的段落结构，用八个有标题的段落，描绘了雪花的各种形态以及景色的变化。中国古典音乐以高、雅、虚、静为境界追求目标。引子的弹奏应类似与中国音乐中的散板，弹奏不可急躁，触键要“轻”“慢”，用“古朴”“静谧”“遥远”的感觉表达出天还微亮，万籁俱寂的时刻。两位演奏者要用配合默契的呼吸，深而慢的触键去营造“雅”“静”的中国意境。

第二段“明空”在高音出空旷的13度、9度、8度音程徐徐降下。第三段“滞雪”用分解和弦先向上，但这和弦中缺少三音，带着特有的东方韵味悠然远去。紧接着二号钢琴出五个重复的左右交替小二度和六度的分解音程轮流奏出，这种清冽冽的音响像极了白盈盈雪花从天而降。这些音响所用的织体很简单，也是由两位演奏者分别完成，但要求两位演奏者有同样高的文化底蕴，和对中国意境的塑造能力。

这首作品在一些段落上明确标明这一段要在规定的时间内（如4分钟、2分15秒等）弹完一行或几小节乐谱。这种听上去散而随意的节奏，给乐曲中留下很多空白，待听者去想像与回味。作者运用这些形散而神不散的音符，描绘了她印象中的带有中国诗意的雪景。似乎把钢琴这门西洋乐器变成了中国的传统乐器古琴，传神的表达出中国人所崇尚的音乐中的神韵。

（二）表现中国意境的作品之二《童年的正午》的演奏分析

《童年的正午》在演奏时应突出的表现音响的造型性，对意境的烘托。其中“人”“秋千”“蝉鸣”“风铃”“雷声”的造型性音响，是用现代作曲技法探索性的创作其音响奇特，并且使用了现代演奏技法来营造丰富音响效果。在触键和踏板的使用上（也对延音和弱音踏板的起止）做了细致的要求。有使用踩1/2踏板和只踩踏板不弹任何音，或要求缓慢的换踏板等情况。通过塑造不同的共鸣和泛音效果，来表达作者想要营造的意境。

一开始的“秋千”音型由一号钢琴先进入。这里不仅要求一号钢琴同时踩下弱音与延音踏板，没有开始演奏的二号钢琴也要同时踩下这两个踏板，来取得两架钢琴同时的共鸣效果。而右手小二度音程的慢速的锯齿型五度进行，触键要轻、慢、



静谧。似乎秋千在慵懒、静谧的盛夏正午，孤独的摇曳。(谱例 17):

谱例 17:

赵曦《童年的正午》

18

在低音用

手掌无声按键，同时右手迅速在左手音簇的上方弹下一个重音，起来时松掉踏板，但仍然保留无声按键。音响像是在一声闷雷过后，又逐渐在远方消失(谱例 18)。

谱例 18:

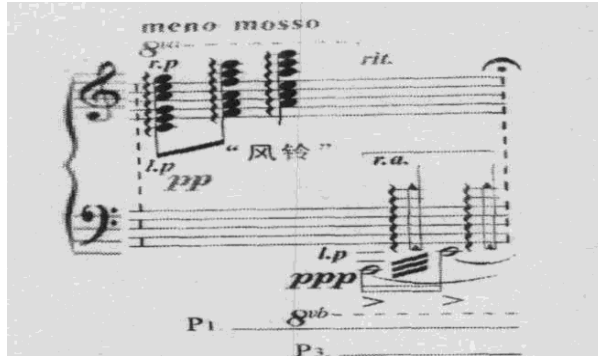
赵曦《童年的正午》第 18 小节

25 小节“风铃”的形象是在延音情况下，由一号钢琴在钢琴高音区用手掌极轻的演奏波音，塑造中国意境中的“虚”“静”，紧接着由二号钢琴在低音由左手掌和右手臂轻轻演奏震音，好似远处的雷声在隆隆作响(谱例 19)。



谱例 19:

赵曦《童年的正午》第 25 小节第一钢琴谱



在作品的最后一小节，一号钢琴无声按键，右手伸到钢琴里面拨松开制音器三个音的琴弦直至泛音和第二钢琴音消失，全曲结束。带给人意犹未尽，回味无穷的感受。

其他的造型性音响就不一一列举了。尽管这是一首运用现代作曲技法创作的作品，但它的演奏效果，极其生动而真实的再现了作者童年的生活情景。它出神入化的刻划，无一不流露出浓浓的中国思乡情怀，能把每一位听众带入作者的思绪深处。

综上所述，在演奏表现中国意境的双钢琴作品时，韵味、意境美、均衡感应是营造境界的最高追求。是音色上追求轻、静、淡、远，触键上讲究多种部位、方法，这种音色才能够奏出乐曲如诗如画的意境。

第二节 双钢琴演奏的共性技巧

双钢琴演奏的共性技巧，指中、西方双钢琴作品演奏时，表演者需要共同遵守的规则。因为双方不仅在配合、在音乐层次、音色控制、呼吸配合上比独奏增加了难度，在挑选合作伙伴以及对双钢琴的摆放，都有一定的要求。因此下文将从合作前的准备和双钢琴演奏技术的合作这两个方面，来归纳这一共性技巧。

一、合作前的准备

首先，演奏者双方在合作完成一部音乐艺术作品时，必须在音乐的理解、作品的结构上，在演奏的音响以及诸多的技术问题上达成统一的认识。

(一) 选择一个合适的合作伙伴

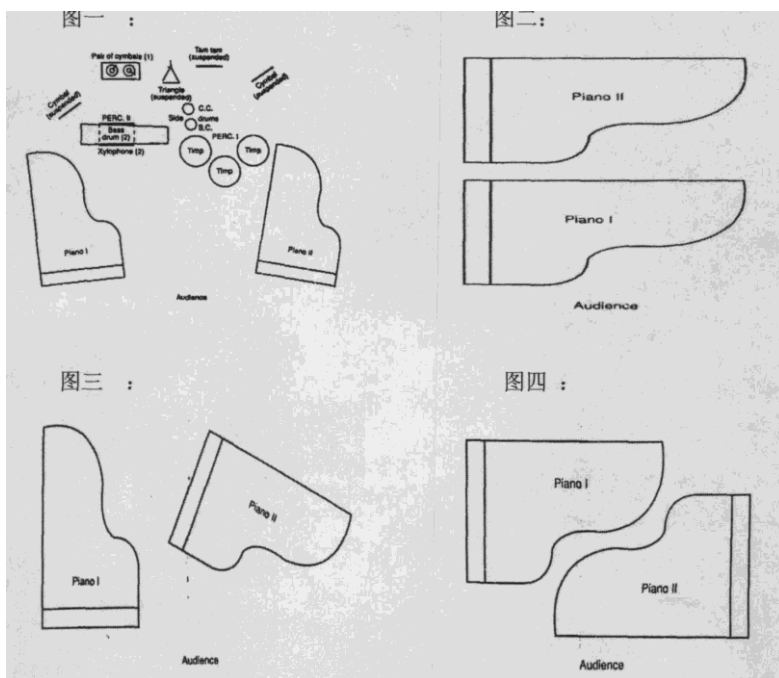
双钢琴中的两架钢琴应该是处在平等和对等的地位，俩人应互相呼应、交替主导。如果有一方声音过强，甚至过硬，一方声音黯淡、手指发软，那么双方的音响完全



不协调,也就不称其为“双钢琴”演奏了¹。因此演奏双方最好有相匹配的演奏技巧和音乐理解能力。

(二) 双钢琴位置摆放

乐曲的演奏形式不同,双钢琴的摆放位置就不尽相同。它对整场演出的舞台音响效果起着不可忽略的作用。西方历史上总体来说,有四种双钢琴的摆放方式²:



现在通常音乐会的舞台会选择图四的摆放位置,背对背的摆放钢琴。这种放置方法使舞台看上去非常平衡、两位演奏者抬头即可对视(有利于演出中的交流)。在音乐会舞台上,图二中的2号钢琴和图三中的1号钢琴的钢琴盖远离观众,应将琴盖最大程度掀起,图四中2号钢琴盖可以去掉,以便琴声更大可能的传到观众席中。

(三) 一起研究总谱与分析音响

双钢琴作品联系前应由演奏双方一起研究总谱(即两架钢琴谱),这将有助于

¹ 周铭孙《一次双钢琴、四手联弹与即兴演奏的赛事—第二届全国“卡瓦依杯”钢琴比赛介绍与评说》《钢琴艺术》2007年第7期

² 李晓茜 博士论文《双钢琴音乐研究》57-59页 指导老师:周铭孙 北京师范大学



演奏者把握音乐作品的整体结构。演奏者双方需要对音乐作品的音响作细致明确的分析、研究。并且以统一的标准,将作品作为一个完整的音响来分析。因为在演奏时,演奏者必须把乐谱演绎成音响,而演奏效果,都应是对音响分析后的具体体现。演奏者必须倾注所有的精力,把握住作品在说什么,在进行着什么,或发生了什么。为二人的合作作好准备。¹

二、关于双钢琴演奏技术的合作

这里的技术一词,特指演奏者双方合作完成作品时的一系列技术性问题,主要包括乐句、声部、力度、手的触键方式、踏板的踩法等方面的配合等等。在此不涉及演奏中的个人技术问题。

(一) 声部的层次

双钢琴演奏中声部的控制,是指两架钢琴结合时纵向声部层次的控制。在音乐进行中,各声部之间亲切对话、彼此交流、主次互换、相互引导、互为衬托,共同推进音乐向前发展。就传统作品而言,两架钢琴声部之间可以形成多种逻辑关系。主要声部之间最为典型的结构形态可归纳如下²:

声部结构类型	对话式结构	卡农式结构	复调体裁结构	多线条式结构	旋律加伴奏结构	齐奏式结构
第 I 钢琴	问 呼	主题原形	赋格曲	主旋律+ 对位旋律	旋律	旋律、织体
第 II 钢琴	答 应	严格模仿	帕萨卡利亚	副旋律+ 对位	伴奏	旋律、织体
备 注	或反之	或反之	或其它	多样性	或反之	多样性

要想明确声部之间的关系其演奏原则是:

用不同的演奏手法,处理作品声部中不同的层次,控制声部结构中细微的变化。在声部结构的控制上严谨细致、不留痕迹;在声部层次的控制中,合乎双钢琴结构的逻辑性。

(二) 乐句的交替与呼应

在双钢琴作品中,乐句结构的完整意义,常常是通过双钢琴来体现的。乐句中蕴藏的丰富的音乐表情和细腻的语气韵味,也是需要演奏者双方共同揭示的。演奏时需要做到:(1)乐句之间语气的配合要协调。(2)乐句的起止要整齐自然。(3)乐句之间的情绪配合要统一。(4)乐句中渐强渐弱力度的配合要协调。(5)乐句中速度变化的配合要一致,其中包括渐快、渐慢、还原速度等。演奏时要避免乐句结构的零

¹ 苏 斌 蒋立平 《双钢琴演奏技术研究》黄钟(武汉音乐学院学报)2000年第4期

² 同 1



乱松散,保持好乐句进行的张弛度,使乐句的结构得以充分展现。

(三) 音色层次的控制

在双钢琴演奏中,音色层次的控制要以旋律、和声、调性色彩的变化为依据,根据音乐材料的变化及声部结构的层次进行选择。采用不同的音色来演奏作品中不同的音乐层次,并通过双方共同的练习寻找到最佳的演奏效果。

在多声部结构的力度层次的控制中,不但要控制好各自声部的力度层次,还要兼顾声部之间的力度关系。演奏者随时都要关注对方声部的力度变化,要根据对方声部层次的主次和力度的变化,来调节自身的力度变化。精致细腻的力度层次,必须通过双方的共同努力来实现。而控制好音乐作品中的力度层次,是决定音响层次清晰与否的关键。

(四) 踏板的控制

在双钢琴演奏中,踏板的使用一定要谨慎。因为任何一方的踏板效果都会影响到整体结构的音响效果。它与独奏踩踏板的异同在于:相同是指能够灵活独立的各使用一个踏板。相异指若演奏中出现踩的不当或太满的情况,会比独奏更加影响演出的整体音响效果,进而造成混乱的局面。所以,在进行双钢琴演奏时,使用踏板一定要考虑到整部作品的音响,要根据整部作品的音响特点,依照低音进行、和声变化、语气特点、句法特点、段落转换等来确定踏板的使用。演奏者双方不仅要控制好自己的踏板,还要仔细听整个作品的音响。练习时一定要避免盲目和随意使用踏板²。

最后要做到对整体结构和风格的控制,钢琴演奏者双方欲想表达出对作品纯正、鲜明的风格特征,首先必须具有对作品结构准确感的能力,演奏者双方通过对音乐作品中的乐句结构特征,曲式结构特征,织体结构特征,旋律结构特征,和声结构特征等方面来准确感知该作品区别于其他作品的风格特点。

以上的双钢琴演奏共性技巧是本人的认知理解的基础上,对前人双钢琴研究现状的梳理归纳。

由上述对中国双钢琴演奏特性与共性的分析,看出双钢琴的表演是演奏双方从合作准备,到演奏特点的共同把握,再通过磨合练习去掌握双钢琴作品表现的一个过程。它把钢琴学习,由一个演奏者的“埋头苦练”,转到两个人的和谐配合的训练。那么中国双钢琴音乐的演奏,除了要达到双钢琴演奏技术的共性技术要求外,还应结合基于中国审美特点的双钢琴演奏特性。如此才能更具表现力和感染力,更好、更准确的诠释中国的双钢琴作品。

¹ 李晓茜 博士论文《双钢琴音乐研究》指导教师 周铭孙

² 苏 斌 蒋立平 《双钢琴演奏技术研究》黄钟(武汉音乐学院学报)2000年第4期



结 语

本文对中国双钢琴音乐的历史发展进行了分析与梳理,追踪了中国双钢琴音乐创作、演出、比赛以及教材的源起;勾勒出中国双钢琴音乐创作不同时期的发展特征;探究了中国双钢琴音乐创作与演奏的特点。

据不完全统计,中国的双钢琴音乐从1964年第一部双钢琴作品的产生,至今已有45年历史。这是中国人在逐渐重视双钢琴音乐这一特殊的钢琴艺术形式的一个过程。1964年,殷承宗、储望华为顺应政治环境而创作的双钢琴作品《农村新歌》,开辟了中国在双钢琴音乐这一特殊钢琴艺术形式的道路;其后专业双钢琴演奏活动在中国的开展,引导国人去关注、进而重视这一领域的教学与演奏活动;而2006年第一本中国风格双钢琴曲集的出版,为钢琴室内乐曲库积累了一批由中国人自己创作的具有中国风格的作品,充分引起其他音乐工作者对“双钢琴”这一创作体裁、演奏形式的关注,鼓励了中国双钢琴作品的创作。从而也向世界证明,我们也有自己的双钢琴音乐作品,从风格到演奏完全属于自己的双钢琴音乐。

从长远的眼光看,推动中国双钢琴音乐的发展,重点在音乐创作上。本文将20世纪60年代到今天的双钢琴音乐创作发展历程,划分为三个时期——萌芽、探索与初步的发展期。就这一发展过程来看,中国的双钢琴音乐创作与西方比起步较晚。但中国的作曲家在双钢琴音乐民族化、新的风格追求与双钢琴表现力上,一直在孜孜不倦的探索。加上在21世纪初期,由以武汉音乐学院为代表的音乐学院展开的双钢琴音乐活动,促成了中国双钢琴音乐的早期发展。这时期的中国的双钢琴音乐创作已不仅仅是将西方创作技法与带有我国民族特点的元素、技法相揉,而是在追求音乐风格民族化的道路上,使我国双钢琴音乐创作走上一条带有中国文化特色的道路。

展望未来,中国双钢琴音乐无疑将有一个持久稳定的发展与繁荣时期。因为中国在经历了改革开放三十年的时间,随着经济的发展和国家对钢琴艺术的扶持,中国的艺术环境大好,钢琴艺术的发展蒸蒸日上。那么人们对于钢琴艺术形式的多样化与丰富化有了迫切的需求。中国双钢琴音乐的发展能满足人们这种需求,并且其自身带有的中国文化特征能符合中国人的审美趣味。如但昭仪教授所说,双钢琴演奏的形式就是一种追求和谐的过程,这在正创造和谐社会中的中国是很有意义的¹。我们有必要把这一理念与形式延传下去。笔者也相信中国双钢琴音乐事业的发展必定在不久的将来有一个突飞猛进的发展。

¹ 摘自本人2008年11月5日对但昭仪教授的采访记录



但是现今中国双钢琴音乐发展最突出的问题，是创作数量乃至创作精品的不足。中国双钢琴作品的创作与出版从客观的角度看，是非常有限的。创作的缺乏是阻挡双钢琴音乐事业进步的最大障碍。因此本人在这里也呼吁能有更多的人来研究、来创作、来重视中国的双钢琴音乐。

本文期望通过对中国双钢琴音乐进行研究，来推广中国人自己的双钢琴作品，也为更多的钢琴音乐工作者来演绎、创作、研究双钢琴音乐提供参考。若能看到以后有更多的人来创作、来演奏、来研究中国自己的双钢琴作品，那么本文的目的也就达到了。因准备时间的仓促，在中国双钢琴音乐的研究上，仍有很多课题有待完成。本人期待与更多的研究者一齐去完成对中国双钢琴音乐的研究，共同将中国双钢琴音乐的发展推向辉煌。