

前 言（主 旨）

本论题是一个涉及文化的命题。文化（culture）是一个共容性词汇，侧重于群族概念的“文化”指代的是一群人在“濡化”过程中于后天习得并继承的共同思想观念与行为规范。在传播和实现的过程中，它需要一种凝练的大众认同的表达方式，或称为“象征”（symbolism）。这“象征”可看作是历史和知识的贯穿时空的浓缩语言，是风格与技法的综合体现。（参王铭铭 1998：189）

音乐作为一种文化现象，必有推进其产生、发展的特定话语环境。谢嘉幸在博士论文《音乐的“语境”——一种音乐解释学的释义》概括提出：

“音乐的意义结构中存在着三层文本——语境关系：第一层，是音乐材料与其上下文的关系，即特定音乐材料与特定音乐作品的关系，以及特定音乐与其形态类型环境的关系；第二层，是音乐作品的‘能指’（音乐形态）与‘所指’（音乐情感）的关系，即特定音乐形态与审美情感的关系；第三层，是特定音乐文本与其社会背景，也即社会意念环境的关系音乐文本——语境的这三层关系，构成了音乐基本语境：音乐形态语境、音乐情感语境和音乐意念语境。”（2004：198）

“文本”（text）是一个众说纷纭的概念，它原意为“正文”、“原文”，指代创作实践过程中的作品，当其意义被扩大到哲学范围时即成为一个不确定的抽象名词。本文中笔者只将“文本”定义在其朴素含义——原初音乐创作的作品上，并倾向于吸收德国康士坦茨学派的奠基人之一的伊瑟尔（Wolfgang Iser）的解释“作品本身不等于文本，也不等于具体化，而在两者之间占据位子。”“文本中包含作家对可能含义的预先设计，这种可能含义比起读者的个人实现来，要丰富得多。”（转茅原 1998：71）“在音乐作品中，‘文本’就应该是被包含于乐谱之中的本质属性，又不等于乐谱这实在性的‘物’。乐谱只能暗示而不可能提供一切细节，它留有‘空白’和‘不定点’，人们是根据这些暗示来完成创造性阅读的。”“在人们心目中存在着的所谓‘作品本身’的概念，实际上就是‘文本’的概念。”（同上）

钢琴演奏是一项艺术创造活动，它联系着原初创作者与终端欣赏者，并且在这转接过程中演奏者自身也兼任着创作与欣赏的双重角色。当演奏者面对乐谱时，所有音乐符号的未尽之意和释义的多样性是留给演奏者自己去把握的，这些“空白”和“不定点”充满了神奇的诱惑力等待演奏者进一步的挖掘和填补，音乐表演艺术的魅力即在此。然而作为完整创作活动中介点的演奏，对于“文本”（“作品本身”）的实现过程直接影响到信息传递的准确度。因此，在演奏者通过

特定技术手段（钢琴演奏技巧）将作品由谱面符号化为具体可感的有声语言过程中，其自身对音乐风格的认同与表现方式具有不可忽视的功能意义。

作为一个真实的“社会人”，演奏者自身的文化气质与创造精神必然体现在对于技巧的控制运用上。二度创作并非是“作品”与“人”的简单叠加而是一个可变的信息系统集成，从这个意义上来说，“演奏”是一项具有相对独立意义的创作主体活动。好的表演，如斯坦尼斯拉夫斯基所说“往往作者写的是回事，而演员所创造的要精彩得多，完全是另一回事，是作者所不敢奢望的。”（转茅原1998：73）钢琴大师傅聪就是这样一个例子，“傅聪的演奏艺术，是从中国艺术传统的高度明确性脱胎出来的。他在琴上表达的诗意，不就是中国古诗的面目之一吗？他镂刻细节的手腕，不是使我们想起中国册页上的画吗？”（魏廷格1997：7）

由上所述可以得出：钢琴表演艺术是一种超越，是演奏者经历了个人体验后的对于“文本”（“作品本身”）的想象、对于“技控于心”的追求。因此在演奏中国风格钢琴曲时，演奏者只有将自身放入中国文化、艺术的语境中，才能真正悟到其“美”的本质与表征，对于“文本”的诠释和技巧的运用才近于准确、可靠，甚至更为精彩。

本文将中国风格钢琴曲演奏中追求“线条美”的技巧表现放至中华文化语境中，着重强调其社会属性，将“线条美”看作是中华文化和中国艺术风格的“象征”，即在于技巧表现隐喻的民族文化品格内涵，在特定范围内实现具有中国艺术特征的中国钢琴文化独特的表述方式。

也可以说，在拥有五千年的文明史与鲜明民族个性的中华文化语境中，脱胎于西方的钢琴演奏技巧以中国风格钢琴曲为限定文本、以钢琴性能为本体依托，遵循着中国艺术的共同审美特征——“线条美”完成其最终的状态呈现。因此，本文的主旨为：在中华文化语境中实现中国风格钢琴曲演奏技巧中的“线条美”。

第一章 “线条美”是中国艺术的重要特征

“点、线、面”是三种最基本的形体元素。单个点是静止的，而点的运动或多个点的串联则形成了线，线的运动或多条线的合并又组成了面，最终面与面之间的相互组合构成了立体空间中的“体”，并且不同的组合形式呈现出不同的“体”，由此构成了我们绚烂多彩的物质世界。

然而，个人眼中的世界却相差甚远，东方人，尤其是华夏民族几千年积淀而成的民族审美方式决定了其对线条语言的情有独钟，习惯以“线”的方式感悟世界、表达心声。在中国，最早的线条艺术可以追溯到新石器时期的仰韶文化，彩陶鱼纹盆图案来源于当地的渔业生产劳动。“线的艺术，正如抒情文学一样，是中国文艺最为发达和最富有民族特征的，是中华民族文化——心理结构的表现。”

（李泽厚 2001：168）因此，中国人将上天入地、盘旋游走的飞龙看作图腾，将绵延起伏的万里长城看作江山社稷的象征，将古老的《易经》中由线组合的六十四卦象符号和阴阳互抱、线迹游遁的八卦图看作中华哲学的标志图形。

由此可得，“线条美”的本意：“通过线条表现出来的形式美。”（夏征农等 1999：3285）已在中国艺术美的内涵中获得了极大拓展，成为抽象化的思维方式和审美情结，无论是在视觉艺术还是其他艺术形式中都散发出特有的无穷魅力。有例为证：“中国的形字旁就是三根毛，以三根毛来代表形体上的线条。这也说明中国艺术的形象的组织是线纹。”（宗白华 1986：355）这一例证将适用于下面所列举的各项、或抽象或具体的艺术形式。

书法 汉字书法以具象的线条作为艺术材料，以线条形态的动静、虚实、刚柔、舒敛来表现出没太虚、自成文理的节奏与和谐，形成独特的审美风貌。

汉字书法建立在从象形基础演化而来的笔画的章法结构上，笔画即是纯粹的线条。因此，自甲骨文开始书法艺术即显露出“线条美”的特征。“即是说，汉字形体获得了独立于符号意义（字义）的发展途径。以后，它更以净化了的线条美——比彩陶纹饰的抽象几何纹还要更为自由的线的曲直运动和空间构造，表现出和表达出种种形体姿态、情感意兴和气势力量，终于形成中国特有的线的艺术——书法。”（李泽厚 2001：65）

“从隶书开始，书家和书法必须注意对客观世界各种对象、形体、姿态的模拟、吸取，即使这种模拟吸取具有极大的灵活性、概括性和抽象化的自由”。（同上：66）晋代卫铄《笔阵图》就将书法中的笔画作了以下生动的描述：横如千里阵云；点如高峰坠石；撇如陆断犀角，竖如万岁枯藤；捺如崩浪雷奔；挑如百钧弩发；钩如劲弩筋节。因此可以说，中国书法“运笔的轻重、疾涩、虚实、强弱、转折顿挫、节奏韵律，净化了的线条，如同音乐旋律一般，它们竟成了中国各类造型艺术和表现艺术的魂灵。”（同上：70）。笔走龙蛇的狂草更是将这一艺术形

第一章 “线条美”是中国艺术的重要特征

“点、线、面”是三种最基本的形体元素。单个点是静止的，而点的运动或多个点的串联则形成了线，线的运动或多条线的合并又组成了面，最终面与面之间的相互组合构成了立体空间中的“体”，并且不同的组合形式呈现出不同的“体”，由此构成了我们绚烂多彩的物质世界。

然而，个人眼中的世界却相差甚远，东方人，尤其是华夏民族几千年积淀而成的民族审美方式决定了其对线条语言的情有独钟，习惯以“线”的方式感悟世界、表达心声。在中国，最早的线条艺术可以追溯到新石器时期的仰韶文化，彩陶鱼纹盆图案来源于当地的渔业生产劳动。“线的艺术，正如抒情文学一样，是中国文艺最为发达和最富有民族特征的，是中华民族文化——心理结构的表现。”

（李泽厚 2001：168）因此，中国人将上天入地、盘旋游走的飞龙看作图腾，将绵延起伏的万里长城看作江山社稷的象征，将古老的《易经》中由线组合的六十四卦象符号和阴阳互抱、线迹游遁的八卦图看作中华哲学的标志图形。

由此可得，“线条美”的本意：“通过线条表现出来的形式美。”（夏征农等 1999：3285）已在中国艺术美的内涵中获得了极大拓展，成为抽象化的思维方式和审美情结，无论是在视觉艺术还是其他艺术形式中都散发出特有的无穷魅力。有例为证：“中国的形字旁就是三根毛，以三根毛来代表形体上的线条。这也说明中国艺术的形象的组织是线纹。”（宗白华 1986：355）这一例证将适用于下面所列举的各项、或抽象或具体的艺术形式。

书法 汉字书法以具象的线条作为艺术材料，以线条形态的动静、虚实、刚柔、舒敛来表现出没太虚、自成文理的节奏与和谐，形成独特的审美风貌。

汉字书法建立在从象形基础演化而来的笔画的章法结构上，笔画即是纯粹的线条。因此，自甲骨文开始书法艺术即显露出“线条美”的特征。“即是说，汉字形体获得了独立于符号意义（字义）的发展途径。以后，它更以净化了的线条美——比彩陶纹饰的抽象几何纹还要更为自由的线的曲直运动和空间构造，表现出和表达出种种形体姿态、情感意兴和气势力量，终于形成中国特有的线的艺术——书法。”（李泽厚 2001：65）

“从隶书开始，书家和书法必须注意对客观世界各种对象、形体、姿态的模拟、吸取，即使这种模拟吸取具有极大的灵活性、概括性和抽象化的自由”。（同上：66）晋代卫铄《笔阵图》就将书法中的笔画作了以下生动的描述：横如千里阵云；点如高峰坠石；撇如陆断犀角，竖如万岁枯藤；捺如崩浪雷奔；挑如百钧弩发；钩如劲弩筋节。因此可以说，中国书法“运笔的轻重、疾涩、虚实、强弱、转折顿挫、节奏韵律，净化了的线条，如同音乐旋律一般，它们竟成了中国各类造型艺术和表现艺术的魂灵。”（同上：70）。笔走龙蛇的狂草更是将这一艺术形

塑造飘带衣褶、流苏纹饰、发须、物象的内外轮廓线等线形部位倾注了更多的创作热情。中国古代佛雕即是以丰润圆巧的曲线、延展舒伸的长线，与面部、躯干塑造紧密结合，强化轮廓线条，塑造出栩栩如生、威严却又近人情的佛的形象。据说北齐画家曹仲达的画就是受佛雕的影响，所绘人物线条是贴内的，像是浸水而出，即所谓的“曹衣出水”。

建筑、园林艺术 “建筑是凝固的音乐”，相对于西方那些被建筑家们喻为“交响乐”的建筑群和建筑物，中国的建筑和园林艺术则可比拟成迂回悠扬的“笙歌瑟曲”了。

西方建筑以块面化、体的形式语言来传达空间感，其结构都有着向上突起的气势，这一点从哥特式建筑中那直插云霄的屋顶和罗马建筑中那厚重的券柱结构便可窥其一斑。建筑艺术是必须具有一定体量感的空间艺术，中国传统建筑虽然在体量上不及西方，然而影响建筑内外结构线的檐角、屋脊、斗拱，以及廊柱上盘绕的精美纹样等，这些或精巧灵活或回转流畅的线条形态，让观者充分领略到是空间内长短相济、曲直呼应的多重线条的和谐律动美。

“移步换景”是中国古典园林艺术的一大特色，三步一奇石、五步一异草、十步一水榭，那弯曲的拱桥、蜿蜒的小溪流水，千回百转的曲径回廊，不仅营造出全景一静一动、一刚一柔、一敛一放的线的气韵之美；还在布局上以设计视域景色的引导方式明确了园林中的观看路线，使园林艺术始终以线的方式释读中国艺术的独特美感。

戏曲、舞蹈艺术 中国戏曲和舞蹈艺术也同样是具有“线条美”的艺术门类。戏曲和舞蹈中极具代表性的服饰——那挥舞着的长长的水袖即是“线条美”的表征，“长袖善舞”典出于此。并且表演中所赋予它的种种情感暗示和表达的特定动作语汇使其在兼任道具功用时，进一步从内涵意义上使其成为“线条美”的化身。

从根本上来说，“中国戏曲的程式化，就是打破了团块，把一整套的动作，化为无数线条，再重新组织起来，成为一个最有表现力的美的形象。”例如，“翁偶虹介绍郝寿臣所说的表演艺术中的‘叠折儿’说：折儿是从线条中透露出形象姿态的意思。”（宗白华 1986：355）

相对而言，舞蹈则是流动线条的组合。这种流动线条既是对客观物象的再现，又是舞蹈生命力和情感的体现。如书法笔画一样，舞蹈中每一种线都表示不同的情感：横线表示平静、宁静、自如、从容的情绪；竖线表示庄严、肃穆、强劲的气势；斜线表示推进、延伸、纵深发展的意味；弧线表示流畅、柔和、连绵不断的趋势；折线表示游动、跳跃的势态。这些建立在肢体语言上的线条流露出的行云流水、骨力追风、刚柔参互、方圆适度的美学特征与汉字书法美的要求有着异曲同工之妙，同时又与中国传统绘画中动静交错、虚实相生的一画之线如出一辙。

古典诗词 “诗中有画”是中国古典诗词的创作追求。中国古典诗词中的“线条”不像书画那样以直观形式直接诉诸感官，而是以其独有的观念符号形式出现诉诸于读者的想象。诗人们用近乎画家般的对线条的高敏感度，捕捉并创造出优美的形象造型，塑造观念符号的形态意象，从而获得“线条美”。以下几例：“疏影横斜水清浅”（宋·林逋《山园小梅》），“缺月挂疏桐，漏断人初定”（宋·苏轼《卜算子》），“大漠孤烟直，长河落日圆”（唐·王维《使至塞上》），“冰条冻叶，又横斜照水，一花初发”（宋·周密《疏影·梅影》），“背西风酒旗斜矗”（宋·王安石《桂枝香》）。在对于这些如“横斜”的梅影、垂直向上的“孤烟”、浑圆的落日、镰形的“缺月”、疏瘦的枝丫、一支挺立的蓓蕾、斜插的酒旗等状如视觉形象的描绘上，“线条美”的体现可谓淋漓尽致。

又如唐代散文大家柳宗元的《至小丘西小石潭记》：“潭西南而望，斗折蛇行，明灭可现。”（1995：1436）这里的“斗折蛇行”从线条上看，是一条不规则的曲线，此处比喻溪身曲屈延转，与下文“其岸势犬牙差互”相对应。以曲线的抽象形式，透视溪流之形，给人以“不可知其源”的联想。

第二章 “线条美”也是中国音乐的重要特征

中国艺术同根同源，相互包容渗透，是一个以通感联系的整体。美学家李泽厚在谈论盛唐艺术时说：“绝句、草书、音乐、舞蹈，这些表现艺术合为一体，构成当时诗书王国的美的冠冕，它把中国传统重旋律重感情的‘线的艺术’，推上又一个崭新的阶段，反映了世俗知识分子上升阶段的时代精神。”（2001：228）“一切都是浪漫的，创造的，天才的，一切再现都化为表现，一切模拟都变为抒情，一切自然、世事的物质存在都变而为动荡情感的发展行程……”（同上：224）此类例证不胜枚举，相传唐代张旭观公孙大娘剑器舞而悟遂创狂草，吴道子画壁请裴将军舞剑以壮笔气。同样，在汉代石刻画、敦煌壁画（飞天）中也蕴涵着飞动游弋的舞蹈精神。明代画家徐渭的《驴背吟诗图》于笔墨线条的勾勒中使人产生驴蹄“嗒嗒”前行富有音乐韵律的线型节奏感。

“线条美”也是中国音乐的重要特征，它的突出表现在于曲调旋律在表演中的生动曲折。清末刘鄂（字铁云，1857——1909）在《老残游记》里对于歌者演唱中的“线条美”便有一段出色的描绘，其艺术魅力从中可窥一二：

“王小玉便启朱唇，发皓齿，唱了几句书儿。声音初不甚大，只觉入耳有说不出来的妙境：五脏六腑里，像熨斗熨过，无一处不伏贴；三万六千个毛孔，像吃了人参果，无一个毛孔不畅快。唱了十数句之后，渐渐的越唱越高，忽然拔了一个尖儿，像一线钢丝抛入天际，不禁暗暗叫。那知他于那极高的地方，尚能回环转折。几啭之后，又高一层，接连有三四叠，节节高起。恍如由傲来峰西面攀登泰山的景象：初看傲来峰削壁千仞，以为上与天通。及至翻到傲来峰顶，才见扇子崖更在傲来峰上；及至翻到扇子崖，又见南天门更在扇子崖上：愈翻愈险，愈险愈奇。那王小玉唱到极高的三四叠后，陡然一落，又极力骋其千回百折的精神，如一条飞蛇在黄山三十六峰半腰里盘旋穿插。顷刻之间，周匝数遍。从此以后，愈唱愈低，愈低愈细，那声音渐渐的就听不见了。满园子的人都屏气凝神，不敢少动。约有两三分钟之久，仿佛有一点声音从地底下发出。这一出之后，忽又扬起，像放那东洋烟火，一个弹子上天，随化作千百道五色火光，纵横散乱。这一声飞起，即有无限声音俱来并发。那弹弦子的亦全用轮指，忽大忽小，同他那声音相和相合，有如花坞春晓，好鸟乱鸣。耳朵忙不过来，不晓得听那一声的为是。正在撩乱之际，忽听霍然一声，人弦俱寂。这时台下叫好之声，轰然雷动。”

（1982：17～18）

这段文字是主人公老残在济南听名伶王小玉唱梨花大鼓的临场感受，作者用文学化的语言（比拟、夸张）形象地描绘了歌者演唱中的“线条美”由听觉到视觉的转化，随着歌声的几起几落、忽紧忽松，线条形态变幻莫测、令人眼花缭乱，并且引领着听者的心灵波动。

（一）线形思维对中国音乐的影响造就了听觉艺术中的“线条美”

音乐是一种思维，中国音乐秉承了中国哲学、文化中的线形思维呈现出“单音性”的特点，这为中国音乐“线条美”的体现提供了一脉相承的美学意趣。

相较于西方复音音乐中以和声关系为主的纵向织体思维而言，“中国音乐表现出对横向旋律思维的强烈兴趣，注重各声部旋律自身的横向性线型展开。”（刘承华 2002：73）对此沈知白在《和声在中国以往不能发展的原因》中分析道：“第一，在西方，男女合唱早成传统，而男女声域不同，故必有和声出现。中国男女合唱合舞自汉以后殊无所闻，故不易出现和声；加上中国戏剧中的（男人）以假嗓歌唱，又模糊了男女声的界线，和声自然更无从谈起。第二，中国五声性与单线型的旋律适合士大夫‘顺应自然以求安适’的性情，‘静穆恬淡优游逸豫’的生活，以及‘中庸之道’、‘清净无为’的思想。（转同上）‘总之，无论是儒、是道、是佛，所有曾控制中国人的精神，塑造了中国人的思维方式、美学观念，并对中国音乐提出理想、提出要求的哲学、宗教、统统要求中国的音乐要‘中和’、‘淡雅’、‘静’，于是，中国历代的音乐家们，便不约而同地在旋律的转折飞弄上下功夫了。这种哲学背景再加上政治上‘大一统’的正统封建观念，加上‘宫为君，商为臣、角为民、徵为事、羽为物’，不能颠倒僭越的迷信；加上连续两千年封建社会所造成的保守思想，加上生产力的长期停滞不前，于是，中国传统音乐中可能出现和曾经存在的多声现象，便完全让位于线形思维了。’”（田青 2002：76）“那些下在单音音乐上的功夫，终于使中国音乐中的旋律美在广度、深度、质量、数量上彪炳于世，赢得了许多世界音乐家的尊重”（同上）因此在中国音乐中，无论是传统音乐还是民族民间音乐，都在旋律起伏中呈现出听觉艺术特有的“线条美”，从而构成了长短急缓的节奏变化和乐音之间的润韵行腔，表达出不同的情感态势。

（二）“气”、“韵”推动了中国音乐中“线条美”的展现

气与韵是中国美学中的一对重要范畴，具有哲学思辩的意义。

中国古代哲人认为“气”是构成世界万物的本原，“天地合气，万物自生。”（东汉·王充《论衡·自然》）“太虚不能无气，气不能不聚而为万物。”（宋·张载《正蒙·太和》）“人之生，气之聚也，聚则生，散则死。”（《庄子·知北游》）

这看不见摸不着的“气”已化为中国文化的内在动力，并呈现出线形的特点。如中国古老的博弈——围棋中“气”作为术语，指棋盘上棋子周边的直线，有几条通畅的线就有几口“气”。无“气”之子视为“死”棋应从棋盘上撤走。再如“气若游丝”反映的是中医学中人体内能运行变化的原动力的衰微。

同样，这种朴素的宇宙观也是中国艺术生成的基本依据。曹丕在《典论论文》中提出“文以气为主”，如南宋抗金名将岳飞的《满江红·写怀》就成功营造出了其远高于文字符号语言的“所指”上的“气壮山河”的“能指”。《左传》中记载：庄公十年“夫战，勇气也。一鼓作气，再而衰，三而竭”，表述了作为中国乐器的鼓与“气”的直接关联。又及，《易·系辞上》曰“一阴一阳之谓道。”把“气”分为阴阳二气，即“道原于一而成与二”。《老子·道德经》中也说“道生一，一生二，二生三，三生万物，万物负阴而抱阳，冲气以为和。”指出生命的生成之道在于阴阳结合，动静施受、相生互合。这就促使了中国艺术特别注意一静一动，一虚一实，一柔一刚，使其“灵气往来”。再者，《孟子·公孙丑》中认为“至大至刚”的“浩然之气”乃“集义所生”，将“气”指为一种精神状态和道德境界。殷璠在《河岳英灵集序》中说“神来、气来、情来”也对“气”作了相同的释义。基于上述种种，可以得出：“气”是中国音乐中“线条美”展现的内在张力，以气造势，一气呵成，如同人体于气息的一吸一呼中延续生命的线条般，“气”的存在直接推动着音乐线条的跌宕延绵，展露出中国音乐雄俊高远的风骨。

“韵”是中国艺术的最高境界，是“区别艺术与非艺术，高级艺术与低级艺术的根本界线。所谓‘有韵即生，无韵则死；有韵则雅，无韵则俗；有韵则响，无韵则沉；有韵则远，无韵则局。’（陆时雍语）”（转刘承华 2002：29）对此刘承华把它与西方艺术进行比照进而解释道：

“西方艺术是建立在视觉审美的基础上，它着眼于艺术的雕塑性，以空间性的块面感惟其灵魂，故自然以‘美’为最高审美范畴；中国艺术则建立在听觉审美之上，着眼于艺术的音乐性，以时间性的线条感为其核心，故必然以‘韵’为最高审美范畴。”（同上）

中国文化对“韵”的重视甚至提升到品格、修为的意义上，“山无岚则枯，水无波则腐，学道无韵则学究而已。”（明·袁宏道《寿存斋张公七十序》）探微索引，“韵”原本是音韵学术语，特指一个音节的收尾（韵母）。把它引入文学中产生了韵文（与散文相对，泛指一切用韵的文体，如诗、赋、词、曲、歌谣等），把它引入戏曲产生了韵白（与方言念白相对，在四声调值上有更强的节奏感和更明显的音乐性。）可见，“韵”的概念自始就与音乐密切相关。另外，“韵”在古

时通“均”，意指和谐的声音，对此东汉蔡邕在《琴赋》中说：“繁弦既抑，雅韵复扬。”晋代陆机的《演连珠》里也说：“赴曲之音，洪细入韵。”

明代陆时雍在《诗境总论》里，对“韵”作了如下描述：“物色在于点染，意态在于转折，情事在于犹夷，风致在于绰约，语气在于吞吐，体制在于游行，此则韵之所由生矣。”（转刘承华 2002: 67）这“点染”、“转折”、“犹夷”、“绰约”、“吞吐”、“游行”，无不显示出“韵”的各种动态“线条美”。“凡有水井饮处，皆能歌柳词”，（宋·叶梦得《避暑录话》）自古以来中国的诗词都是可以吟唱的，这些关于“韵”的各种线形的美的姿态也必然呈现在中国音乐中，成为中国音乐“线条美”的外在表现。

中国古老的乐器，文人音乐的代表——古琴的演奏就是一个明显的例证。古琴演奏由“余音”生“韵”，所制造出的“走手音”、“腔化音”、“震吟音”产生出“运动的、具有线型轨迹的、光滑坚挺的‘音束’”。刘承华将其分别定义为“线韵”、“腔韵”和“余韵”，把这种音的波动线条用清人陈幼慈的话总结道“夫音韵者，声之波澜也。盖声乃天地自然之气，鼓荡而出，必绸直而无韵，迨触物则节族生，犹之乎水之行于地，遇狂风则怒而涌，遇微风则纤而有文，波澜生焉。声音之道亦然。”刘先生继而得出“只有弯曲和转折才能体现出运动和变化，体现出活的生命力。而‘韵’，从根本上说，正是生命的一种张力形式和节律状态。”

（刘承华 2002: 235）

“气”与“韵”作为对立统一的美学范畴，它的首次提出见于南朝谢赫的《古画品录》：“画有六法……一气韵生动是也，二骨法用笔是也，三应物象形是也，四随类赋彩是也，五经营位置是也，六传移模写是也。”宋代陈善在《扪虱新话上集》卷一中也提出“文章以气韵为主，气韵不足，虽有辞藻，要非佳作也。”“气”“韵”作为神气和韵味的结合体，是“体”与“用”的关系，有“气”则活，有“韵”则美。

中国艺术的“线条美”从根本上说是一种偏重于形式美的表现，音乐因其抽象更加具有表现这种美感的天然优势。“在中国传统音乐中，形式化的审美倾向更是随处可见。”（钱茸 2001: 42）在这里“线条美”的体现以“气”为动力，完成由心理场至音场的线性力感结构；以“韵”为装饰，使音乐线条呈现灵活多变的微观波动。这是“一种特殊的形式美”，“这一点，就单个线条来讲，使得它比任何其他类的形式美，也比一般的节奏韵律，更耐人寻味，美的含量更大，而是它在人们的感受中比一般形式美多着某种与人的呼吸、脉搏、思维相协调，与人的内在精神相接轨的动感。”（同上：48）“气若梁柱，韵为雕镂”（赵晓生 2003a: 34）构筑而成的中国音乐的“线条美”具有更加鲜活的动态的美感。

尤其需要指出的是，在下文论述的中国风格钢琴曲的演奏中，这种美感也渗透在小至单个乐音、大至全曲的情态布局，即由细节至整体的“线条美”的塑造

上。其引发的装饰性奏法、音势的遁走、柔性的节奏韵律等，使得中国风格钢琴曲的演奏更具有基于直觉与经验的感性的灵气。

第三章 中国风格钢琴曲演奏中“线条美”的生成要素

演奏是一项复杂的二度创作过程，它建立于文本客体（包括乐曲创作的显形符号体现）、物象客体（乐器及其性能）的基础上，当此过程中的创作主体——演奏者用规则有序的表现方法（演奏技巧）将二者加以连接时，即塑造出具有文化品性的音乐形象，实现其真正意义上的创作完成。同理，中国风格钢琴曲演奏中的“线条美”是一个连系多方，交融生成的论题，它以上述的中国文化、中国音乐为广阔背景，在形态塑造中又受到钢琴曲的原始创作及钢琴性能的“先天”约束，此时二度创作的主体——演奏者的钢琴演奏技巧便发挥着至关重要的能动作用。本章即是探讨对于中国风格钢琴曲演奏中的“线条美”的体现起着各自作用的各要素，需要指出的是演奏者本身的技术水平和先天手指条件等特殊性个体差异不在论题讨论之中。

（一）中国风格钢琴曲的创作

1. 中国风格钢琴曲的定位

在日常使用中，“风格”一词常具有模糊多义性，依照《辞海》的释义：

“作家、艺术家在创作中所表现出来的创作个性和艺术特色。具有主观客观两个方面的内容。主观方面是作家的创作追求，客观方面是时代、民族乃至文体对创作的规定性。由于生活经历、艺术素养、思想气质的不同，作家、艺术家们在处理题材、结构布局、熔铸主题、驾驭体裁、描绘形象、运用表现手法和语言等艺术手段方面都各有特色，这就形成作品的个人风格。个人风格是在时代、民族风格的前提下形成的；时代、民族的风格又通过个人风格表现出来。独特风格的形成，是一个国家、民族、作家、艺术家本人在艺术上达到一定成就的标志之一。”（夏征农等 1999：4351）

可以得出以下两点：一、“风格”是一个历史的、文化的概念，是在特定文化背景下逐渐凝聚形成的。二、相对于“色彩”而言，“风格是本质性的，‘风格即人’。但色彩是非本质的。”¹

由此，本文将“中国风格钢琴曲”界定为：来自于中华民族根文化的、具有共同审美趣味的，是对于中国传统音乐和民间音乐的继承和发展，同时又反映时代精神的钢琴作品。这是本论题所依据的限定文本。

¹ 魏廷格语，转宋瑾 1997：128。

2. 三次有意义的创作比赛

“中国风格钢琴曲”是一种创作风格理念，它的提出始于 1934 年美籍俄裔作曲家齐尔品(Alexander Nikolaevich Tcherepnin)倡办的首次“征求中国风格钢琴曲”的创作评奖活动。比赛共计 11 人 20 件作品，评比结果如下：获一等奖的是《牧童短笛》，贺绿汀曲。二等奖是《牧童之乐》，老志诚曲；《摇篮曲》，江定仙曲；《C 小调变奏曲》，俞便民曲；《序曲》，陈田鹤曲。此外，贺绿汀的另一首作品《摇篮曲》还获得荣誉二等奖。这其中《牧童短笛》的获奖成为中国钢琴音乐创作史上的一块重要里程碑，“比赛结束后，齐尔品将此曲在日本出版，并在世界各地演奏它，使之成为第一首享誉世界乐坛的中国钢琴音乐作品。”(卞萌 1997: 22)该曲模仿了骑在牛背上的两个小牧童用竹笛吹奏出的高低两声部的曲调，清晰简洁的两条横向旋律线条呈现出流动着的、富有灵性的美感，具有典型意义上的“中国风格”。总之，这项意义深远的赛事使得“中国风格”成为此后若干年间作曲家们在钢琴音乐本土化的探索过程中孜孜不倦的追求。

1987 年 11 月，上海市举办了建国以来第一次上海国际音乐比赛——“中西杯”中国风格钢琴作品创作及演奏，本次活动共收到 12 个国家和地区的 181 件参赛作品，评选出 12 部优秀作品获奖。其中赵晓生的《太极》获得小型作品一等奖，该曲依据作曲家新创之“太极乐旨”所制，根据“太极图谱”运用由《周易》阴阳哲学而生成之“六十四卦音集”，按“阴阳相生”顺时针方向环行一周，以音集所含音数与音程涵量之有规律增减变化，体现宇宙间“万物生于一而归于一”的哲理。乐曲结构亦取“八”之数，含有“破”、“承”、“起”、“入”、“缓”、“庸”、“急”、“束”八节²。“这种形式来自于中国隋唐时代开始就已形成的传统音乐曲式：散——慢——渐快——急——散。”(卞萌 1996: 131)八节间互不割断，而一气呵成，浑然一体³。“……他要表现的是气，或者说是‘神韵’。”(同上: 132)简言之，作品吸取古老的中国文化精髓，继承发扬了传统富有变化张力的线性曲式结构，是实现古今、中西对话的创新之作。“此曲结构简洁，现代音乐作曲手法在这里达到了惊人的效果。”(同上: 131)有意思的是：这次赛事中的另一首获奖作品(小型作品三等奖)——日本作曲家大田樱子的《莲花二章》，作品运用了一种贯穿全曲的特性音型——重复音，通过或松散或紧密的“点”的连构形成气韵流转的“线条美”，实践了作者对于中国音乐文化的精准感知。

谱例 1：《莲花二章》上海音乐出版社《上海国际音乐比赛中国风格钢琴曲获奖作品集》(1997: 56)

² 参谱后说明上海音乐出版社 1989 无页码。

³ 同上。



及至 1995 年，北京又举办了首届“喜玛拉雅杯”中国风格钢琴作品国际比赛，来自 14 个国家和地区的 103 位作曲家提交了 137 部参赛作品。最后四川音乐学院的邹向平以《即兴曲——侗乡铜鼓》夺得头奖，作品把侗族民间音乐语汇用现代作曲法进行重新诠释，更使“中国风格”迈入国际化的轨道。

纵观这三次对中国钢琴音乐创作有着重要意义的赛事，不难看出：随着时代观念和作曲技术的发展，中国钢琴音乐的创作已逐渐呈现出多层次、多元化的态势，然而不可否认的是：中国古老文化中自成一体、深入人心的审美观念已为“中国风格”钢琴曲的创作划定了范围，形成一定“度”的潜在标准，这就在主观上为作品中“线条美”的体现提供了依据。

3. 追求民族化的创作历程

在中国风格钢琴曲的创作历程中，作曲家们大量汲取既有的传统和民间音乐素材对其进行由“形”至“神”、不同程度地组织加工，在客观上为作品中“线条美”的体现提供了依据。富含中国音乐“美”的特色（线性思维构成的飞转流畅的曲调旋律美和张力收放的节奏韵律美）的民族音调，成为中国风格钢琴曲创作的主要曲调来源。由于此种现象的普遍性，下面本文仅就各时期钢琴音乐创作中的具典型意义的事例加以说明。

早在由中国人自己创作的钢琴曲——赵元任的《和平进行曲》第一次正式出版之前，约 1913 年，赵先生即在中国五声音阶传统曲调上创编了风琴曲《花八

板与湘江浪》，“首次尝试将外来多声思维在键盘上与中国风格相融合。因此，是中国钢琴艺术探索的当之无愧的起点。”（魏廷格 2004：4）1921 年《音乐杂志》第一期上刊登了李荣寿的钢琴曲《锯大缸》，该曲也是“在民间音乐旋律基础上，进行欧洲传统和声的配置的尝试。”（卞萌 1996：13）这些产生于 20 世纪初的中国早期钢琴小曲，“从一开始就来自民间、源于生活的民族民间音乐亲密结合，为后来中国钢琴曲的创作，指出了以民族民间音乐为根基的正确方向。”（同上）在稍后一段时间里，出现了一批有特别意义的钢琴伴奏谱，代表作有黄自的《玫瑰三愿》、《思乡》、青主的《大江东去》、《我住长江头》、赵元任的《叫我如何不想他》、《海韵》等。这些为声乐和钢琴合用的乐曲，集中体现了中国钢琴音乐的“线条美”，使声线与琴韵相互映衬、共同游进，其艺术含量远超出了仅作为伴奏谱本身的价值，留下了永恒的艺术魅力。

1946 年作曲家瞿维采用安徽民歌《凤阳花鼓》的曲调创作了钢琴曲《花鼓》，乐曲欢快流畅的旋律中透露出质朴的生活气息和积极向上的精神风貌，是延安时期钢琴音乐创作的代表力作。1947 年，青年作曲家桑桐根据民歌《在那遥远的地方》写出了同名钢琴曲，乐曲“基本上保留原型旋律骨架，并进行了扩大与发展”（赵晓生 1991：302），是第一首中国先锋派钢琴作品。1948 年留法作曲家丁善德写出第一首中国钢琴变奏曲——《中国民歌主题变奏曲》，乐曲主题取材于四川的藏族弦子舞音调，旋律线条简洁流动，在其后的五次变奏中“透明的织体使人想起优美的苏州刺绣；令人神往的装饰唤起人对法国古钢琴作品的联想。”（卞萌 1996：30）

新中国成立伊始，政通人和，意气风发，许多作曲家甚至钢琴家都怀着满腔的政治热情和创作激情投入到中国钢琴音乐的建设中来，涌现出一大批的新作，呈现一派欣欣向荣的局面，是中国风格钢琴曲创作的重要时期。现将卞萌博士选录的这一时期的 60 部主要作品附录如下（卞萌 1996：55）——

丁善德：《快乐的节日》组曲、《新疆舞曲第一号》、《新疆舞曲第二号》、《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》、《内蒙民歌主题小曲七首》、《春风竹笛》

陈培勋：《卖杂货》、《思春》、《双飞蝴蝶》、《旱天雷》

朱践耳：《序曲第二号——流水》

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》

胡伯亮：《即兴曲之二》

刘庄：《变奏曲》

徐振民：《变奏曲》

吴祖强：《主题与变奏曲》
杜鸣心：《练习曲》
罗忠鎔：《第二小奏鸣曲》
陈铭志：《序曲与赋格一号》、《序曲与赋格二号》
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》、《绮想曲——“渔夫舷歌”》
汪立三：《蓝花花》、《小奏鸣曲》
蒋祖馨：《庙会》组曲
廖胜京：《火把节之夜》（云南风俗记事）
黄虎威：《巴蜀之画》组曲
吴祖强 杜铭心：《鱼美入选曲》
田丰：《高山族组曲》
石夫：《喀什噶尔舞曲》、《塔吉克舞曲》
沈利群：《蚌与渔夫》
刘福安：《采茶扑蝶》
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：《快乐的罗嗦》、《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》、《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》

在这份名单中，仅从标题就可看出作曲家们对于中国民族民间音乐元素的广泛使用，即使是其中少量的无标题音乐，如刘庄的《变奏曲》、徐振民的《变奏曲》也是采用民歌为主题，但在无标题的形式下又突破了原民歌的内涵，给人以更广阔的联想空间。卞萌博士在总结这一时期的钢琴音乐的创作时说：“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新的探索。多数钢琴曲结构严谨，对钢琴性能的挖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存在的一般问题是受西方浪漫主义表现技法与风格的影响颇重。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音乐创作新路的突破口。”（卞萌 1996：65）

一个值得注意的现象是始于五十年代末的中国政治、思想领域的大波动，引发了中国钢琴音乐创作中的特殊现象——钢琴改编曲的大量产生。“所谓改编曲，即乐曲的旋律取自既有歌曲或其他乐曲。”（李焕之 1997：191）“革命化、民族化、群众化”的口号在积极意义上促进了钢琴音乐在中国的普及发展，但与此同时对“三化”的片面理解也制约了中国钢琴音乐向着多样化、现代化的目标迈进。事实上，在西方钢琴音乐中也常常使用民歌等民间音乐曲调进行移植创作，与之不同的是中国钢琴音乐的改编曲是基于在政治上自我保护的写作方式。甚至随着政治力量对于艺术领域逐渐增强的介入，到了“文革”期间，作曲家只能依赖于这种方式进行创作。1972 年起经审查出版的五集《战地新歌》是当时几乎全部钢琴曲创作的来源。钢琴改编曲已成为这一时期中国钢琴曲创作的唯一形式，庆幸的是在这狭小的创作空间里诞生了一批具有新的艺术高度的作品。

根据歌曲改编的作品主要有——

王建中：《陕北民歌钢琴独奏曲四首》（“山丹丹开花红艳艳”、“绣金匾”、“军民大生产”、“翻身道情”）、《浏阳河》

储望华：《红星闪闪放光彩》、《南海小哨兵》、《浏阳河》

周广仁：《陕北民歌主题变奏曲》、《台湾同胞我的骨肉兄弟》

崔世光：《松花江上》

赵晓生：《挑担茶叶上北京》

殷承宗：《北风吹》

根据器乐曲改编的主要有——

王建中：《百鸟朝凤》、《梅花三弄》

储望华：《二泉映月》

黎英海：《夕阳箫鼓》

陈培勋：《平湖秋月》

殷承宗、刘庄：《十面埋伏》

此外，还有杜鸣心的《舞剧“红色娘子军”组曲》，中央乐团、中国京剧团集体创作的钢琴伴唱《红灯记》（后由殷承宗编写为去掉人声的钢琴独奏谱），中央乐团创作的钢琴协奏曲《黄河》，等等。

音乐学家魏廷格在总结优秀的钢琴改编曲时曾这样说道：

“首先说旋律，无论中国声乐旋律还是器乐旋律，都不是可以轻易转移到钢琴上的，都需要经过作曲家的创造性处理才能适合钢琴弹奏。曲式上，没有一首中国钢琴改编曲与原曲是完全一样的，两者通常都有

较大、或是很大的差别。至于最重要的多声织体，那更是需要综合广泛的中外音乐知识和修养、对民族化多声思维的高度敏感、以及足够的钢琴演奏能力基础上的全新创造。”（1999：66）

由此可以认为：一部成功的钢琴改编曲其价值已超越了“改编”本身，获得了与优秀原创同样的地位。

改革开放后，政治气氛的解冻促进了创作思想上的解放，一批反映新时代民族精神的钢琴曲陆续问世，概括说来有以下几类（参卞萌 1996：122）——

以民族器乐曲、声乐曲的旋律为基础而改编成的钢琴曲，多追求民族化的音响效果。如

黎英海：《阳关三叠》

刘庄：《三六》

谢耿：《霓裳羽衣曲》

王建中：《彩云追月》、《云南民歌五首》

朱践耳：《云南民歌五首》

汪立三：《兄妹开荒》

崔世光：《夫妻识字》

储望华：《新疆随想曲》

黄虎威：《欢乐的牧童》

以民族音调和声为基础，追求民族化音响的创新作品。如

汪立三：《东山魁夷画意》、《他山集》

孙以强：《春舞》

权吉浩：《长短的组合》、《宴乐》

崔世光：《山泉》、《山东民俗组曲》

倪洪进：《壮乡组曲》

刘敦南：《山林钢琴协奏曲》

运用无调性或十二音等现代技法创作的追求民族神韵的钢琴作品。如

陈怡：《多耶》

周龙：《五魁》

以及前面所介绍的赵晓生《太极》为代表的属于作曲家本人独创的作曲技法系统写成的实验性钢琴作品。

以上所列举的各时期重要作品均是经过时间考验，其中大部分至今仍活跃在舞台和课堂教学中，也是本文将要就演奏技巧中的“线条美”进行分类论述的主要文本依据。总而言之，无论是早期探索阶段的“民歌加和声”，还是后来逐渐成熟的钢琴改编曲，以及新时期不断开拓思路的钢琴创作，从中国钢琴曲的创作

素材来源和民族气质的体现即可看出：中国钢琴音乐的创作是在与中国音乐传统的不断磨合中前进的。“中国钢琴创作实践清楚地显示出：中国钢琴曲的艺术生命，源于传统。”（魏廷格 1997：82）正是这种特定的“基因结构”造就了钢琴音乐的“中国风格”，也就应运而生了演奏中的“线条美”。

（二）钢琴演奏技巧的能动作用

1. 钢琴演奏技巧也具有文化品性

钢琴演奏技巧是通过演奏者与钢琴本体的技术结合，体现文本（原初创作的作品与意义）价值实现的手段与途径。匈牙利著名钢琴教授约瑟夫·迦特从运动生理的角度按参与演奏的肌肉和骨骼的运动状态进行归类（参约瑟夫·迦特 1983）；赵晓生把钢琴演奏的技术性问题分为“指、腕、臂、身、耳、心、气、神、化”九层境界（参赵晓生 1991）；周广仁则从技术训练的要求出发，将其划为基本弹奏方法、连音弹奏、大小调音阶、半音阶、节奏训练、双音、三和弦及其转位、复调训练、琶音、五声音阶、重复音、踏板的使用、装饰音、双手交叉交替演奏、歌唱性、八度与和弦、节奏感等二十课（参周广仁 1990）。

无论哪种划分都反映了作为操作方法，它趋向于物理的、类型化的性质；但在实践中，种种来自于人的因素又使其呈现出复杂、微妙的变化，蕴涵着文本及演奏者自身品味所赋予的“文化隐语”。使“美”的表达成为一种“有意味的形式”（significant form）⁴。如法国钢琴音乐的演奏是精致淡雅的，俄罗斯的则是深刻宽广的，等等。可以说，钢琴演奏技巧本无国界民族之分，然而文本的风格形成也同样作用于以音响形式实现的过程中，使钢琴演奏技巧具有相应的文化品性。

中国风格钢琴曲的演奏技巧是包含在世界钢琴音乐演奏技巧体系之中，它的基本技术来自于西方钢琴音乐演奏技巧。仅就纯技术性的演奏方法“甚至可以说：你弹不好外国乐曲，就不可能弹好中国乐曲。”“既然如此，能弹好外国作品就一定能弹好中国作品吗？当然不是。世界各民族的音乐都有自己的风格特点，而中国音乐与西方音乐的差异更远大于欧洲各国之间的差异。”（石叔诚 2003：171～172）因此，当这种由中华文化特定的地域性与历史沉积的人文内涵产生的“差异”，实践于演奏，体现在音响形式与肢体语言时，就必然反映出中国艺术的美的特征，焕发着中国风格钢琴曲演奏的独特魅力。

2. 钢琴演奏技巧是动态、开放的系统

钢琴演奏技巧的拓展进程与钢琴作品音乐风格的历史沿革呈现出一致性的

⁴ [英] 克莱夫·贝尔 (Clive Bell) 关于“美”的重要观点。

趋向。在较早的巴洛克和古典风格时期，乐曲中大量的音阶、琶音的出现和对音乐精细、纯粹的“美”的喜好使这类作品至今仍保留着对于演奏者手指颗粒性、灵活性的要求。到了十九世纪中叶，钢琴艺术史上杰出的浪漫风格代表人物波兰作曲家肖邦（Fryderyk Franciszek Chopin）和匈牙利作曲家李斯特（Fiszt Liszt）使钢琴演奏技巧突破了纯技术的局限，使之与音乐形象密切结合起来，其作品中对于触键、音色、歌唱性、力度变化等更具人性化的“美”的追求，使得钢琴演奏技巧由单纯强调手指运动发展为腕、肘、臂、肩、背、腰，直至全身的整体运动，为现代钢琴演奏技巧的完善奠定了基础。在其后的印象主义时期，作曲家们在创作中更注重于主观意象的表达，对于光和影的细致描绘使其在风格上呈现出朦胧“美”，进一步提升了钢琴演奏中关于指触、色彩以及踏板运用等技巧。二十世纪钢琴音乐风格的一个显著特点是声音概念的巨大变化，一些颠覆传统的演奏技法（包括在键盘上和在琴体内的）应运而生，使钢琴演奏技巧成为一种阐释“现代性”的话语形式。

通过钢琴演奏技巧发展道路的简单回顾，可以推断出：钢琴演奏技巧是一个动态、开放的系统，钢琴作品音乐风格的多样化促进了它的丰富与完善，中国风格钢琴曲的演奏为当代钢琴演奏技巧的探索提供了新的可能性。

（三）钢琴的性能特点直接关系到“线条美”的塑造

“工欲善其事，必先利其器。”“线条美”在中国风格钢琴曲演奏中的最终实现，一定程度上取决于人与物的沟通状况，钢琴的性能特点在这一过程中充任着声学意义上的物质基础。演奏方法与钢琴本体在特定技巧表现时的相融或相斥，如何巧妙地利用其长发挥其功能属性的多样化、最大化直接影响着乐音运动中的“线条美”的塑造。

同是西洋乐器的小提琴凭着对二胡、板胡等民族拉弦乐器技法的出色借鉴和对筝、笛、琵琶、冬不拉等润腔技巧的吸收，成为展示中国音乐演奏“线条美”的有力例证；与此相比，钢琴性能的因素决定了其“先天不足”。这是因为：在结构本质上钢琴属于击弦乐器。虽然钢琴的发声体也是琴弦，但与小提琴用弓毛和琴弦的摩擦发音不同，钢琴是利用杠杆原理将演奏者在键盘上手指上下挥动产生的力量传送至琴体内，经过击弦机的一系列杠杆运动最后推动小槌借助惯力击弦，因而它的发音特征为点状而非线性。

但是任何事物都有其两面性，在另一方面，钢琴又以其巨大的发声共鸣箱体、各具功用的踏板，能作出最强至最弱中各层次力度变化等等，这些作为“乐器之王”所特有的丰富表现力为“线条美”的塑造提供了另外的可能性。举例说来，在物理意义上任何音在手指“敲击”键盘——小槌“敲击”琴弦之后，都会衰减；

然而，在听觉过程中音与音的连接却又客观存在，自浪漫时期开始钢琴乐谱上大量使用的长句子的连线即是明证。一言概之，中国风格钢琴曲演奏中“线条美”的技巧表现是建立在钢琴性能的客观属性上的，是合“情”（“线条美”的审美要求）与合“理”（钢琴的物理特性）的辩证统一体。

第四章 “线条美”在中国风格钢琴曲演奏中的技巧表现

钢琴艺术发源于欧洲，体现了西方音乐文化的成就；而“线条美”作为中国音乐乃至中国艺术的精髓，至今仍历久弥新地显现在现当代作品及其表现方式中。同许多外来文化思想、产品一样，钢琴艺术在踏上中国之路的过程中，中国文化又一次显示出广阔的包容力。其中突出的一点在于中国音乐单线性的特点与钢琴所具有的多声表达能力的融合。

钢琴可演奏的多声音乐形式有主调音乐和复调音乐，主调音乐以其中一个旋律性最强的声部（通常为高声部）为主导，其他声部作为衬托；与此相对的复调音乐则以若干旋律同时进行而结成一个有机整体，各旋律除了各自独立的横向线条外也在纵向上形成和声关系。众所周知，中国音乐是以旋律美而著称，旋律即是最典型、明白的听觉线条形式，在这里单音音乐发挥出最大的表现张力。“中国音乐在民歌、说唱、戏曲、器乐曲中存在大量以五声音调为基础的装饰性旋律线，这成为中国音乐旋律展开的重要基础，多种装饰手法，使旋律定型化、变形化、模式化、细腻化、节奏化等，加强了旋律线条的韵律感和节奏感，这也正好填补了没有西方和声立体结构陪衬的大面积‘空白’。”（管建华 2001：187）同时由于中国风格钢琴曲特定的创作背景（绝大多数作品取材自丰厚的民间音乐曲调宝库），因此在中国风格钢琴曲的创作实践中突出单声旋律的主调音乐成为重要的多声表达形式，努力塑造好那条最美的旋律是创作者与演奏者的共同目标。以中国风格钢琴曲创作的代表人物之一——汪立三为例，他在作品《梦天》的附言中提到过：“有一次我向沈（知白）先生请教关于音乐的民族特点问题，他曾对我说‘在这个问题上，音调比调式的意义重大得多。’他这句话给我的启示极大。”这由此引发了汪先生在钢琴作品单声写作上的钻研与投入，并因此结出累累硕果。（参蒲方 2003：170）

在钢琴这件多声乐器上演奏中国风格钢琴曲，纵向和声织体的演绎固然是其优势，同时在多声演奏中偏重对于乐曲旋律“线条美”的塑造，也正是钢琴艺术本土化的突出特点之一，起到了画龙点睛的作用（其中“气”与“韵”在演奏技巧中的贯穿更具“中国特色”）。它是中国艺术精髓在钢琴艺术这一西方文化产物上的凸显，也是在这一领域创立“中国风格”的不可忽视的重要方面。这是本文论述的着眼点与主要内容，下文就旋律线条的构成、形态、运动等，分别从乐音、乐句、力度、节奏、复调几方面对中国风格钢琴曲演奏中“线条美”的技巧表现进行实例论述。

（一）乐音中的“线条美”——线条的微观构成

乐音（概指通常意义上的音）是音乐作品的最小组织单位。“音乐是通过乐音来表达思想感情的，它不是一般物理学上所说的音响。”（应诗真 2003：103）在钢琴演奏中发音品质好的乐音应具备以下要求：“声音的共鸣大，能穿得透，穿得远，有穿透力；音质和色调多样化，泛音多，层次感好，力度幅度小。它明亮而有宽度，纯净而不干枯，宏大而不粗糙。”（郑兴三 1999：30）

“触键”（touch）是钢琴演奏中最直观、也是最直接的技巧手段，与发音的音响效果和质量形成因果关系。不同方向、速度、力度的触键都会影响到发出的乐音。根据用力方式的不同大致可分为：手指发力、手腕发力、手臂发力这几种基本触键方式以及各部位甚至腰、背、腿联合发力的混合触键方式。总之，触键技巧是一项由手指执行、全身参与的复杂微妙的键上运动。

钢琴演奏中的触键技巧是伴随着钢琴制造业的发展而逐步拓展改进的，到了现代钢琴时代，乐器性能提供给演奏者更多的选择去弹奏出他们想要得声音。以对几位极具代表性的钢琴家兼作曲家的演奏现场描述为例，肖邦——“他的触键非常细腻，可惜听不出特别辉煌的气势。”（《维也纳戏剧报》（梅之影 1998：120）；李斯特——“他的触键是精湛的，李斯特不象他的学生，他不是一个钢琴敲砸家。他抚摸着琴键，似乎要将声音从中‘诱哄’出来似的”（一位伦敦评论家）；德彪西——“我很难找出恰当的语言来形容他演奏《前奏曲》的方式，他的触键极其微妙，音响控制得恰到好处，音乐是那样的自然、圆滑，似乎是没有键盘和琴槌的参与而直接用手指与琴弦的接触所发出的声音，他以过去无人尝试过的方法使用踏板，熟练地造成了诗一般的效果。”（一位意大利音乐家）；普罗科菲耶夫——“普罗科菲耶夫演奏中的辉煌的个人风格，和他清晰的手指技巧，钢铁般的触键和异乎寻常灵活的手腕动作都带有叶西波娃—莱舍蒂茨基学派的印记。”（俄国音乐学家伊·涅斯切耶夫）（参丁好 2005：123~125）在这其中可以看出：“用最简炼的动作求得最好的音响效果，以多变的指触发出丰富多彩的音色，是现代钢琴技术所努力追求的目标。”（应诗真：1990：33）。同时也意味着，各种触键技巧是在音乐家们表达各自音乐风格的演奏过程中应运而生的，它直接为乐音声响的塑造及为作品的丰富表现力服务。

关于这一点，原中央音乐学院钢琴系的应诗真教授指出，演奏中由不同触键方式发出的声音“孤立地讲，无所谓正确与错误，它必须与作品的内容和作品风格相联系来决定。如舒伯特的钢琴作品和他的声乐作品有很大的联系，因此，弹奏舒伯特作品所要求的歌唱性更带有歌调性，抒情、细腻，而对拉赫玛尼诺夫作品的弹奏却需要浑厚、悠长的气息，从中体现出俄罗斯式的富有厚度的歌唱性。再如弹奏‘印象派’作品所要求的声音则完全是另一种色彩，就不能使用过多的臂力，而要有反应非常敏感、变化很多又很细致的手指触觉。相反地，在弹奏巴西作曲家罗伦磋·菲尔南得斯的《让果》（Jongo）为了强调黑人舞的那种特有的

节奏，声音就要粗犷、直率，甚至可用些敲击的弹奏方法。总之，离开了作品的内容和风格来讨论声音的绝对标准就变的很荒谬。”（应诗真 2003：104）

那么，中国风格钢琴曲的发音技巧应当有着怎样的音响特色呢？刘承华在谈到“音粒的形状”（指“在演奏乐器或歌唱发声时的出音给人的单个形体感觉”）时提出中国乐器的发音呈水滴状，“这种形状造成一种动势，使音乐的表现获得一种特别的深度和力度。”（刘承华 2002：81）由于前述的中国风格钢琴曲的曲调素材来源的重要因素，借鉴这种理念，在中国风格钢琴曲的演奏发音时，也应努力运用触键技巧使乐音尽可能地达到这样的声响状态。这种水滴状的“动势”蕴意着一种曲折延伸的趋态，本身即是中国艺术“线条美”的体现。美国艺术史家韩庄（Osvald Siren）在评价中国艺术时说：“一个微观的对象在自身聚集起宇宙间无尽的能量。”（转朱良志 2003：107）即所谓“一勺水也有曲处”，在有形的物象内饱含悠远的纵深与逐渐推进的层次，如书法每一起笔时的“顿”一般，乐音的发声状态也显现出线形的延展态势。

如《序曲第一号“告诉你……”》（朱践耳曲）中，此处降 A 音以指腹为支点，通过手腕弧形转动带动肘臂，用手腕和小臂的内力“揉”键，同时踏板的使用也配合手逐渐放开，将声音缓缓“送”出，表达主人公欲言又止的情态。手指水平状态的慢触键及由此带来的圆润而又迂回的发音，富有动态美的外在动作，无不使人感受到“线条美”的魅力，含蓄婉约的气质油然而现。

谱例 2：《序曲第一号“告诉你……”》海南国际新闻出版中心《中外钢琴钢琴名曲精选》下册（1997：8）



中国风格钢琴曲演奏时，特别要考虑到乐音的“死谱活唱”，这是中国民族音乐之“韵”的重要体现，正如 1927 年赵元任论述中提到的：“中国有花音，外国虽然也有 grace notes，但没有中国用的那么多，而且用法不同……所得的滋味就不同，这可以算是中国音乐的特性。”（转杜亚雄等 2004：32）长期以来，民间音乐家在唱习传统的工尺谱时总要依自己的喜好额外加上许多“味儿”（滑音）和“阿口”（衬字），这就造成在实际记谱中由相邻几个音组合共同形成一个“音高变化的音”的现象。民族音乐学家将这种变通称之为“腔”，认为它使得音乐充满活泼的生命力，在中国民族音乐演奏、演唱中广为运用。表现在中国器乐演奏里主要为吟、猱、绰、注等技巧；表现在民歌演唱里有诸如收口腔、喇叭腔、

橄榄腔、气泡腔、圆滑腔等二十八种“润腔”技巧⁵；甚至对于大多数不能真实演奏“音高变化的音”的民族打击乐器，也追求发出类似“带弯儿”的声音。

“现代音乐声学证明，人耳对声音的接受不是简单的被动反映过程，而是主动的选择过程，人耳所反映出来的声音，并不是客观音响的‘真实写照’，而是经过人的主观意识改造过的客观音响。”（转杜亚雄等 2004：31）中国人对于“音高变化的音”的强烈的听觉喜好，反映了一种审美意识，“这种意识深深地植根于人们的心灵之中”（同上），体现了美的意趣的追求，而这种乐音内的线性发声状态自然也成为中国风格钢琴曲演奏中“线条美”的微观构成。

如赵晓生据笛曲《五梆子》改编的《冀北笛音》，旋律音中无数的“头饰”、“中饰”、“尾饰”⁶即由笛子吹奏的滑音而演变，如此处降B音后是其延续渐弱的尾音，应以手指“拂”键运用手腕轻轻“顺带”弹出，在音尾体现出“腔”的线形遁走的韵味。

谱例3：《冀北笛音》人民音乐出版社《中国钢琴作品选》第二册（2000：183）



《箫箫吟》（储望华曲）中，箫的滑音体现在音头上，降E、降D音前的倚音，应将其视为一个整体音弹奏，触键时虚化键与键之间的颗粒性连接，使其衔接处尽量模糊，描画出细微的乐音线条。

谱例4：《箫箫吟》人民音乐出版社《储望华钢琴作品选集》（2001：42）



然而由于钢琴固定音高的限定，音与音之间、键与键之间呈级进、跳跃型而不能游移、偏离，因此在演奏“腔”音特别显著（如由古琴音乐改编的钢琴曲）时，是无法模拟出其特有的右手弹弦后左手还可继续变化按指产生波线状余音的

⁵ 周大风总结，转范晓峰 2004：33。

⁶ 赵晓生语 2003a：35。

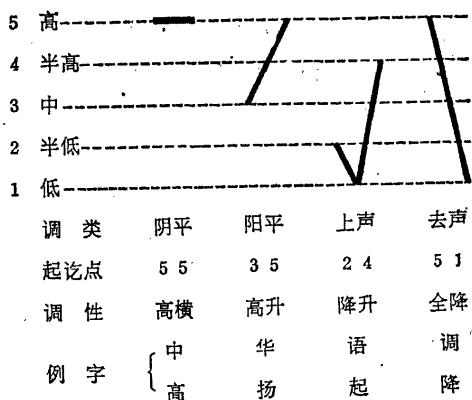
效果。此时只有格外强调触键过程中，手指触键的虚实深浅变化及至手指触键的动作观感使人在听觉心理上产生“波动感”。如《梅花三弄》中由左手空八度音滑向右手和弦时，左手音要虚化似在若有若无之间，并可借助弱音踏板、浅踩右踏板烘托出触键的轻盈飘逸，双手衔接迅速以避免产生“两个音”的间隔感，右手的保持音在手指下键后，手掌仍然支撑住并可轻微晃动，寻找古琴演奏时手指按动琴弦的状态，以求一种韵的“神似”。

谱例5：《梅花三弄》人民音乐出版社《钢琴曲五首》(1981: 16)



这种“内有乾坤”的线性乐音形态与母语声韵密切相关，一字内的音调转折回返构成了汉语的四声，以普通话为例，其四声的调值即是线性的体现：

图1：杨荫浏（1983: 4）



“人们一般认为其母语的语音当然是美的，汉藏语中一个音节的音高有所变化，对于中国人的音乐审美意识也产生了极重要的影响。”（杜亚雄等 2004: 35）如戏曲演唱中讲究“一字出三腔”，潮州音乐也有“一字三韵”之说，等等。在中国风格钢琴曲演奏中，乐音的弹奏也应竭力反映出这种声韵变化的特点。如《花鼓》（瞿维曲）中段作者引用了民歌《茉莉花》的音调，此处的延长音触键轻柔、手腕向上轻移，使乐音的发出具有一种隽永的意味，乐音线条灵动委婉，富有吴侬软语的亲切秀丽。犹如唱腔中的“收韵归音”，也颇似民歌和戏曲演唱时的目光流转的“眼风”，令人回味无穷。

谱例6：《花鼓》人民音乐出版社《钢琴曲选》(1981: 12)



与此相比，湖南方言调值变化形态较为“生硬”，在弹奏《浏阳河》的主旋律时，应采用朴实、较少修饰的手指触键方式表现这一声韵特点，乐音线条较为平直。

谱例 7：《浏阳河》人民音乐出版社《钢琴曲选》(1981: 129-130)



(二) 乐句中的“线条美”——线条的基本构架

如同话语中的字词连缀成句表达一个相对完整的语意，音乐中的旋律以乐句形式出现表达乐思，乐句清晰地勾勒出音乐线条。

在钢琴上弹奏出感性的音乐线条并非易事，它不能如弦乐器那样在每个音发出后运用弓将音量强度保持住既而不留痕迹地连接下一音，钢琴点状发音、音出即衰的特性决定了其在任何音与音之间的连接上严格说来都是有缝隙的。然而，运用一定的演奏技巧是可以在“非科学般精准”的人耳听觉中造成“仿真”的音效，这就是钢琴演奏的重要技巧之一：歌唱性弹奏——连贯奏法（Legato）和如歌奏法（Cantabile）。

浪漫时期开始，钢琴音乐已越来越注重表达个人情感，跌宕起伏的乐句无疑最适宜表达作曲者和演奏者内心丰富的情感变化，人们希望“用钢琴歌唱”（肖邦语），并将这一技巧与美声（Bel canto）演唱相媲⁷。肖邦是其中的突出代表，舒曼评价他的作品时说“肖邦的和声也是歌唱的，他的和弦也是歌唱的，他的那些装饰他的音乐画布的伴奏音也是歌唱的，甚至低音也是歌唱的。”（克列姆辽夫 1955：8）捷克钢琴家莫舍列斯（I·Moscheles）评论他的演奏时说“我从来没有听过肖邦弹得那样美妙的 Legato……，无论是弹经过句或是如歌的旋律都是那样完美。”（转何上峰 2004：105）实际上这一演奏技巧的重要性已成为钢琴家们的共识，无数钢琴家都在自己的演奏中实践着、在教学中强调着这一点。如匈牙利著名钢琴演奏家、教育家费舍尔（E·Fischer）说道：“我们永远……不应当忘记整个音乐是从歌唱中产生。美妙的充满活力的歌喉的表现可能性始终应当作为器乐演奏者的榜样。”（转郑大昕 2003：252）

乐句中“线条美”的展现是顺从音乐的进行、时间的推进而逐步展开的，听

⁷ “清脆的触键与流畅如歌的声音一样必要。钢琴上的华丽弹奏与‘美声’（Bel canto）一样重要。”（列文 1981：18）

者在脑海中将一个个点的乐音串连成抽象的线，并由线的形态带来愉悦的听觉美感。中国音乐以旋律优美、曲调丰富著称，中国风格钢琴曲仰靠这一源泉，对于乐句中“线条美”的表现自然有着得天独厚的客观条件，演奏者有意识地运用歌唱性技巧更能显示出线条流动变化的美感。正所谓“一画之间，变起伏于峰杪；一点之间，殊衄挫于毫芒。”（唐·孙过庭《书谱》）

此类例证俯拾皆是，仅从下例四句体的小曲中就可见一斑：《沂蒙民歌》（王震亚曲）如同古诗绝句中的“起、承、转、合”，这四个乐句脉络清晰、线条流畅，语气从容、速度适中，主旋律音区刚好在人声范围内，演奏时可边弹边唱，调动多感官感受“线条美”。

谱例8：《沂蒙民歌》新华出版社《跨世纪新版全国钢琴演奏（业余）考级作品合集》（第一级——第五级）（1999：17）

亲切、歌唱地

同样例证也可见于《盼红军》（黎英海曲）乐曲除了具有上述相同特点外，还在第二段反复时将主旋律部分移至左手，宛若男女声轮唱，音区的变化增添了线条运转的生动。

谱例9：《盼红军》上海文艺出版社《高等师范院校试用教材》14册（1983：67）

中速



歌唱性技巧的关键在于外在功和内在功的契合，外在功指的是如何发力、如何触键、如何用踏板，内在功指正确地“呼吸”以及“气”的贯穿运用。概括说来，外在功在于手，内在功在于心，二者是“得心于先，方能应手”的关系。

用自然重力慢触键，辅以踏板可以取得歌唱般圆滑优美的“声线”。有研究表明：相较于快触键，慢触键时琴槌的加速度较慢，与琴弦的触时多零点一秒左右，所产生的下方泛音较多，因此声音丰满柔和；相较于肌腱的敲击力，自然重力出音后音量衰减慢而下方泛音多；踏板被踩下时产生谐振，可以用来控制泛音和音色变化。（参郑大昕 2003：255）演奏时手指可稍放平，用近于肉垫处触键，掌、腕、臂同步运转，如走路般转移重心将力量传送到下一指。

正确地“呼吸”即乐句的句法，如何确立句逗位置及如何处理由“语气”带来的线条的细微变化（小的起伏、重音、休止等），这就要求演奏者从作品的整体风格出发，发自内心地体味乐句中细腻的情感。如列夫·托尔斯泰所说：

“只有当艺术家找到了构成艺术作品的无限小的因素时，他才可能感染别人，而且感染程度也要看在何种程度上找到这些因素而定，要用

外表的方式教人找到这些无限小的因素那是绝对不可能的，这些因素只有当一个人沉醉于感情之中才能找到。”（转郑大昕 2003：257）

如下例《友情》（选自《内蒙古民歌主题小品七首》桑桐曲）乐曲由《满冻通拉格》和《四海》两首民歌组成，句法洗练、情感真挚，旋律中散发着浓郁的蒙族风情，乐句线条平稳富有韧性，仿佛蒙族舞中颇具“线条美”的揉肩、甩肩动作。

谱例 10：《友情》人民音乐出版社《钢琴曲选》（1981：15-16）

Allegretto moderato



“贯气”即演奏者运用想象力首先在心理上预设出一条绵绵不断的气息线条，如歌唱般感觉“气”自丹田源源涌出，再配合句法调谐，进而加以外在功对音场⁸的把握经验，形成宏大而有凝聚力的“气场”。正如行文运笔时所谓的“胸中块垒，笔底波涛。”融诗书画印于一炉的著名国画家潘天寿说道：

“线与线联得密些，如老将用兵，承前启后，声东击西，不相干而相干，纵横错杂，而成整体。使画面上之点点线条，一气呵成，全画之气势节奏，无不在其中矣。（1981：29）

“贯气”是形成歌唱性演奏技巧的动能，是构筑“潜气内转”的“线条美”的核心。如《蓉城春郊》（选自《巴蜀之画》黄虎威曲），旋律取自民歌《大河涨水》，清新舒展，节奏上有一定自由度，四四拍、四五拍、四六拍、四七拍不断置换，然而通篇看来确是气韵连绵流淌、不绝于耳。其中的乐句形态不规则，长短线相接参差有致，如一首现代抒情诗歌描绘了川西平原的春光美景。

谱例 11:《蓉城春郊》时代文艺出版社《中国钢琴名曲曲库》第 2 册(1995: 68-69)

⁸ 音场：为钢琴琴弦及谐振体的振幅、音符时值与触键方式引发的与它音的交互时间、音高决定的泛音数、钢琴琴弦音板与箱体共鸣塑造出的音色、两音之距这些因素共同作用的结果。

Adagio ($\text{♩} = 54$)

rubato molto espress.

p

mp

m.d.

ad lib.

ppp

p dolcissimo

tr.

PPP

p

mp

f



中国书画中有“笔断意连”之说，也叫“意到笔不到”，它是线条存在的隐性方式。唐太宗赞王羲之字：“观其点曳之工，裁成之妙，烟靡露结，状若断而还连。”张彦远称张僧繇、吴道子作画：“离披点划，时见缺落，此虽笔不周而意周也。”（夏征农等 1999：5321）在演奏中国风格钢琴曲中非歌唱性旋律乐句时，运用气息以气贯之，犹如书法运笔形态的一种——笔断意连的露锋，也可以产生气韵一体的线条运转的美感，达到“以纵其神”的功效。如《红星闪闪放光彩》（储望华曲）首句中的旋律音皆为带保持音记号的跳音，实际演奏为断连奏。各音之间虽有接缝，但贯穿其中的“气”将它们如虚线般连接起来，模仿出小号吹奏的完整乐句。

谱例 12：《红星闪闪放光彩》人民音乐出版社《钢琴曲选》（少年儿童）（1981：

58）



类似的断连奏可见于《序曲——小溪》(朱工一曲)中，此处乐句中的旋律音为加有连线的跳音，似活泼的点点浪花，又隐含着奔涌前行的动势，这就需要演奏者以“气”来推动乐句的内在线条进行。

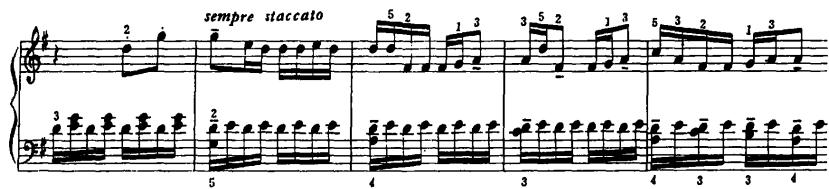
谱例 13：《序曲——小溪》人民音乐出版社《中国钢琴名曲 30 首》(1996: 19)



纯粹的断奏也可以显示出线条感，如《猜调》(选自《云南民歌五首》王建中曲)的主题旋律乐句，快速行进的跳音仿佛孩子们唧唧喳喳的话语，稠密的音点如说话时脆生生的语气，形成一条潜动的音线。

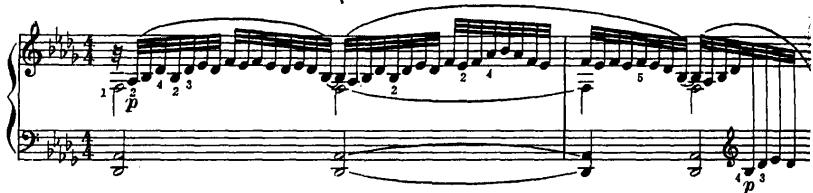
谱例 14：《猜调》人民音乐出版社《中国钢琴名曲 30 首》(1996: 59)





还有一种情况是：在并非主要旋律的经过句弹奏时，歌唱性技巧的运用及“气”的贯穿也使之呈现出线条的美感。如《平湖秋月》（陈培勋曲）的“过门”乐句，以细密的琶音拟画波光粼粼的湖面，静谧中透着活跃的生命力，气息绵实而不滞腻，歌唱般的弹奏引带出一条鲜明生动的乐线，其听觉美感超出原本粤曲的弦乐演奏效果。

谱例 15：《平湖秋月》人民音乐出版社《中国钢琴名曲 30 首》(1996: 114)



再如《解放区的天》（储望华曲）中主题前的经过句，欢腾的下行级进音流表达了喜悦的心情，内心抑制不住的热情推动着气息顺势向前，线条连贯紧凑。

谱例 16：《解放区的天》时代文艺出版社《中国钢琴名曲曲库》第 3 册 (1995: 82)



(三) 力度变化中的“线条美”——线条的势能

音乐行进过程中会产生一种能量，可称为“音势”，著名二胡演奏家张锐称之为“音势贯”。（转杨易禾 2002: 256）中国风格钢琴曲演奏中，这种势能使线条具有可塑的质感与形态，在粗厚——幼薄、凌厉——绵柔、燥涩——润滑间巡游；同时它也是“气”的流动形态和“韵”的鲜活情致的集中体现，是为“气韵生动”。音乐线条因此生动真实，具有深刻的感染力。

同“气”、“韵”一样，“势”也是“无形”的。它基于心理对外在物象、环境的接受经验并形成暗示，继而产生超然物外的主体观感，如“山势险峻”指山在形态上的高耸陡峭使人心中陡生畏感。“势”的特征是“不质不形，如飞如动。”它的格局可宏可微，可凝可逸。如唐代“画圣”吴道子，画佛光时立笔挥扫，一就而成，笔力雄浑，势若风旋；而在其传世之作《送子天王图》中则笔力圆转，变化丰富，生动地表现出“高侧深斜，卷褶飘带之势”，即世人所称的“吴带当风”。

书画艺术中，“笔势”的纤壮取决于所用毛笔的质地（分为软毫、硬毫、兼毫）、用笔的部位（笔尖、笔肚、笔根）、用笔的方法（中锋、侧锋、卧锋、拖锋等）、笔力的轻重缓急，以及用墨的枯湿浓淡，由此而生各种曲直、粗细、刚柔的线条变化形态。在中国风格钢琴曲演奏中，“音势”更多地是通过力度来展示的，勾画出线条的质感。需要特别指出的是：在现代钢琴上这种力度层次的差别显示正是“乐器之王”所专长的，它广阔的音域、庞大的谐振共鸣体和功能踏板，可以如演奏者所需做出人耳一般听觉范围内的各级力度落差。从贝多芬（Ludwig van Beethoven）开始，钢琴演奏的力度范围即由古典时期的p（弱）—f（强）向两极发展，以突出音乐的戏剧性与个性，表现情感的深度与广度。

如《翻身的日子》（储望华曲）的结尾处，由p（弱）起逐渐增厚到ff（很强），再由纷繁的八度和弦将气势推向高潮，以辉煌华丽的刮奏和极具震撼力的sf（突强）丰满和弦收束。音乐线条的质感随着力量的集结而变化，其逐渐增容的形态呼之欲出，壮观宏伟大有排山倒海之势。

谱例17：《翻身的日子》人民音乐出版社《中国钢琴名曲30首》（1996：71）



再如下列两例——

《双飞蝴蝶主题变奏曲》(陈培勋曲): 这个由独立乐句构成的乐段, 左手八度和弦深沉滞重, 所有乐音皆为加上了重音记号的强音, 速度较缓, 演奏时用手掌支撑住身体重力将整句以 ff (很强) 的力度弹奏, 并可踩用“音后踏板”使之泛音交接而不冲撞。作为变奏曲的主题, 乐曲在开篇用五个小节表达了一个完整乐思, 二分音符转为四分音符的渐快处理产生一种势如破竹的驱动感, 线条形态如大号狼毫挥就的“一”字, 刚劲大气, 在气势上盖过了原先的粤曲小调, 颇有开宗明义的意味, 也为随后轻盈柔美的变奏留下听觉悬念。

谱例 18: 《双飞蝴蝶主题变奏曲》时代文艺出版社《中国钢琴名曲曲库》第 1 册

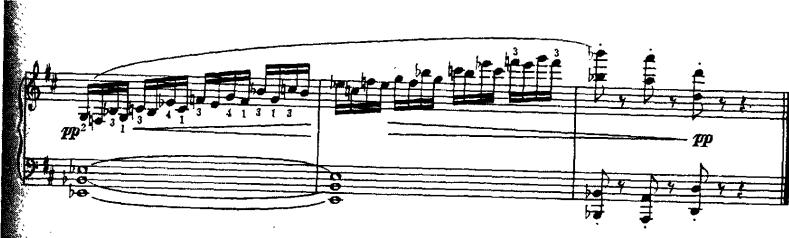
(1995: 54)

Largamente ($d=80$)

《珊瑚舞》(吴祖强、杜鸣心曲)的结束句, 以 pp (很弱) 为力度基调, 左手低音空寂近于静止, 右手以指尖触键如“轻功”般拥促上行并可同时使用弱音

踏板、抖动左踏板，描绘水纹波动。其间长长的渐强、渐弱记号将这些十六分音符一一串起，音势灵动清雅，线条形态如小篆般秀丽，韵味天成，带有神话似的异彩。

谱例 19：《珊瑚舞》人民音乐出版社《中国钢琴名曲 30 首》(1996: 63)



唐代的张怀灌在《书议》中称书法艺术是“无声之音”，意指它是书写者内心节律情韵的表达，元代盛熙明谓之“心迹”，在今人看来这些点画的线条更如同心电图般刻录出心的搏动。吕凤子在《中国画法研究》(1978: 4) 中说：

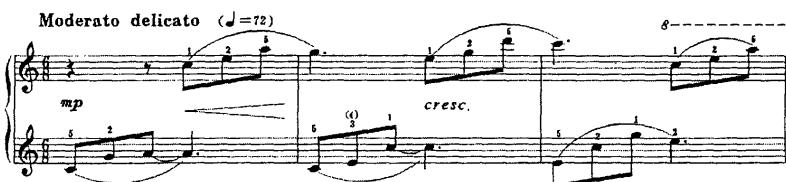
“凡属表示愉快感情的线条，无论其状是方圆，粗细，其迹是燥，湿，浓、淡，总是一往顺利，不作顿挫，转折也是不露圭角的。凡属表示不愉快感情的线条，就一往停顿，呈现一种艰涩状态，停顿过甚的就显示焦灼和忧郁感。这就构成了表示某种激情，或热爱，或绝忿的线条。”

(1978: 4)

在中国风格钢琴曲演奏中，线条的质感与形态同样也反映着音乐的情感动向。下列两例即可对比说明：

《郊外去》(选自《儿童组曲——快乐的节日》丁善德曲)开头 1—6 小节表现孩子们在大自然的怀抱中轻松悠然的心情，仿佛躺在草地上时的遐思；旋律线条呈横向舒展的形态，柔和舒畅。接着 7—15 小节以拍点重音和左手两个音的“落提”跳起使音乐具有活泼规则的节律感，仿佛孩子们愉快地嬉戏；此时线条形态也呈现出与之相应的拱弧型，张合有致富有韧性。

谱例 20：《郊外去》时代文艺出版社《中国钢琴名曲曲库》第 4 册 (1995: 112)

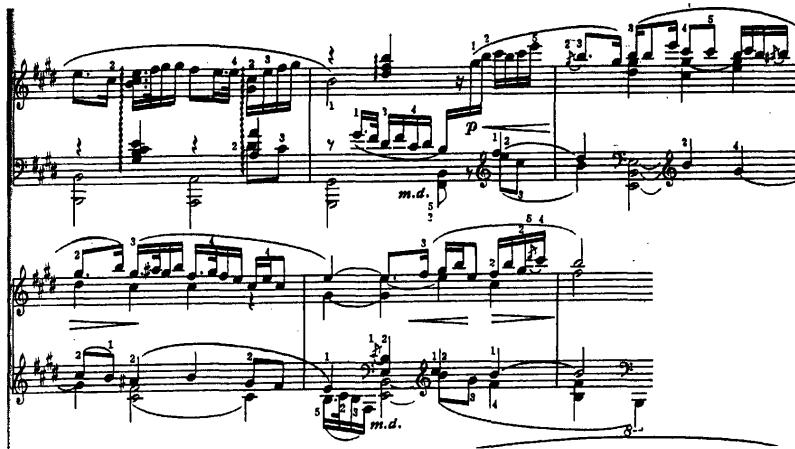




《二泉映月》(储望华曲)曲调来源于瞎子阿炳(华彦钧)的同名二胡曲,感人肺腑的乐声饱含无尽的沧桑和不可与说人的隐痛。旋律千回百转,情感忧愤凄怨,内心似有化不开的千千心结、万般愁苦。音乐线条也由此显现出钝涩感,仿佛心意阑珊的泣诉。此形态可相比为书法运笔中的“涩行”,即书写时笔锋着纸逆势拖行,所写线条不止于平面而是有“力透纸背”的立体深度。这种艺术效果古人常谓之“折钗股”和“屋漏痕”,意指线条挣扎前行中的张力。当这种艺术效果以线条的听觉形式出现时,胸中的隐忍化为一股冲荡的力势,音乐便具有一种勾魂摄魄的魅力。

谱例 21:《二泉映月》人民音乐出版社《中国钢琴名曲 30 首》(1996: 77)

The image shows two staves of musical notation for piano. The top staff begins with a dynamic of *p* *espr.* and instructions to play *sempre legato e cantabile*. Fingerings include 3, 2-5, 4, 2, 4, 1, 3, 3, 1, 1, 3, 3, 4, 5. The bottom staff continues with fingerings 2, 3, 4, 7, 1, 5, 2, 2, 4, 5, 2-3, 3, 2, 1, 2, 1, 2, and a dynamic of *mp*.

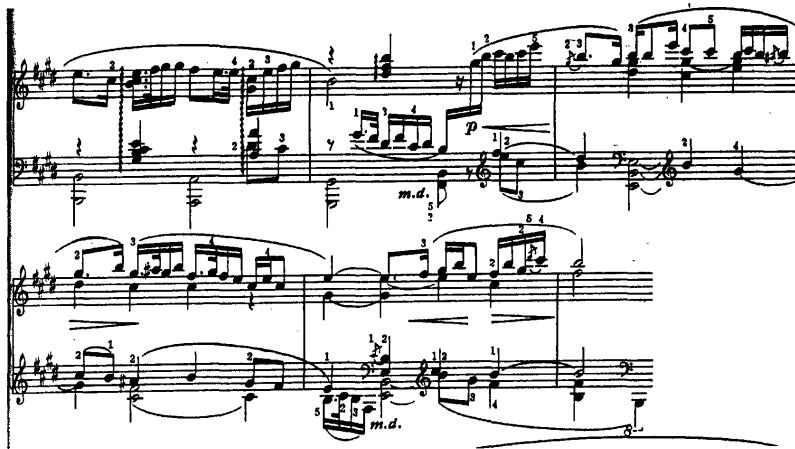


(四) 弹性节拍中的“线条美”——线条的速率

音乐艺术孕育于时间的荏苒中。自“结绳记事”以来，人们为了把握这“始终运动着”的时间，一直试图利用仪器将之量化统一，为此发明了漏壶、日晷、时钟等等，直至现代以原子时为频率标准的原子钟。1816年德国技师美尔什尔（Johannes Nepomuk Mälzel）最终改进完成了节拍器的发明，并一直流传到今。它利用钟摆的原理，可调速发声，以示节拍的机械律动。节拍器一经问世，即广泛运用于教学、创作等音乐活动中，成为初学者塑造内心“有标准的”节奏感的好帮手、曲作者提示演奏速度的度量衡、表演者校正节拍和速度的参照物。然而，如同各类先进的音频测量仪器不能完全适用于钢琴调律一样，在音乐实践过程中真正经由节拍器规定的演奏并不取悦于人们的耳朵。这是因为：除了科学的计时外，在人们的心里自有一个天然的时间标准，它来自于人体的生物钟，是作为宇宙生物体因遵循着自然脉动而被先天赋予的。医学上认为，人体的生物钟受制于以心脏搏动、肺部呼吸为主的非神经系统和以植物神经、大脑中枢神经运动为主的神经系统。其中后者担负着关键的调节功能。而神经系统的运动与周边环境的刺激紧密相关，公众意识、个体的经验与认知起着至关重要的作用。可见所谓“时间概念”是一个矛盾的集结体，它中立于客观与主观、规定与感觉，在于“似”与“不似”之间。既是科学计量又受社会文化心理的影响。

二十世纪西班牙超现实主义画家萨尔瓦多·达利（Salavador Dali）在惊世之作《瘫软的时钟》中解构了时钟作为具有公信力的时间计量标准的权威地位，他说：

“时钟只不过是时间和空间狂妄至极的、柔软的、怪诞和孤独的干



(四) 弹性节拍中的“线条美”——线条的速率

音乐艺术孕育于时间的荏苒中。自“结绳记事”以来，人们为了把握这“始终运动着”的时间，一直试图利用仪器将之量化统一，为此发明了漏壶、日晷、时钟等等，直至现代以原子时为频率标准的原子钟。1816年德国技师美尔什尔（Johannes Nepomuk Mälzel）最终改进完成了节拍器的发明，并一直流传到今。它利用钟摆的原理，可调速发声，以示节拍的机械律动。节拍器一经问世，即广泛运用于教学、创作等音乐活动中，成为初学者塑造内心“有标准的”节奏感的好帮手、曲作者提示演奏速度的度量衡、表演者校正节拍和速度的参照物。然而，如同各类先进的音频测量仪器不能完全适用于钢琴调律一样，在音乐实践过程中真正经由节拍器规定的演奏并不取悦于人们的耳朵。这是因为：除了科学的计时外，在人们的心里自有一个天然的时间标准，它来自于人体的生物钟，是作为宇宙生物体因遵循着自然脉动而被先天赋予的。医学上认为，人体的生物钟受制于以心脏搏动、肺部呼吸为主的非神经系统和以植物神经、大脑中枢神经运动为主的神经系统。其中后者担负着关键的调节功能。而神经系统的运动与周边环境的刺激紧密相关，公众意识、个体的经验与认知起着至关重要的作用。可见所谓“时间概念”是一个矛盾的集结体，它中立于客观与主观、规定与感觉，在于“似”与“不似”之间。既是科学计量又受社会文化心理的影响。

二十世纪西班牙超现实主义画家萨尔瓦多·达利（Salavador Dali）在惊世之作《瘫软的时钟》中解构了时钟作为具有公信力的时间计量标准的权威地位，他说：

“时钟只不过是时间和空间狂妄至极的、柔软的、怪诞和孤独的干

弹性的，小节是弹性的，甩腔是弹性的，尾音是弹性的，一切是弹性的
——最后形成弹性节拍。”（1992：270）

此种现象在中国民族器乐演奏、民族声乐及戏曲演唱中十分普遍，被称作“节奏润腔”，它的形态是“曲线型的，其轨迹柔和而且圆婉。”（刘承华 2002：76）这就构成了音乐律动中的弹性线条，在中国风格钢琴曲的演奏中它指代一种线条速率变化中的张弛与拉伸力。

“中国音乐时间结构的相对自由，使音乐速率灵活多变，造成旋律线运动的生动的‘气韵’。”（管建华 2001：190）如取材于京剧曲牌的《夜深沉——创意曲》（朱世瑞曲），原为《击鼓骂曹》中祢衡击鼓一段时的京胡伴奏，情绪激昂。改编成钢琴曲后，乐曲由每分钟 40 拍起逐渐加快至结尾时的 72 拍，短短 47 小节经历了从两拍子到三拍子的 12 次“转板”。节拍转接自然、浑然一体，均匀地加速使得音乐线条愈趋绷紧，风卷云旋。

谱例 22：《夜深沉——创意曲》时代文艺出版社《中国钢琴名曲曲库》第 4 册（1995：

32-33）

The musical score consists of four staves of piano music. The top staff shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a tempo marking of $\text{♩} = 40$ (progressively slowing down to $\text{♩} = 72$ at the end). The second staff shows a bass clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of p . The third staff shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of f . The fourth staff shows a bass clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of p . The music features continuous eighth-note patterns with various slurs and grace notes, creating a sense of fluid motion and rhythmic complexity.

弹性的，小节是弹性的，甩腔是弹性的，尾音是弹性的，一切是弹性的
——最后形成弹性节拍。”（1992：270）

此种现象在中国民族器乐演奏、民族声乐及戏曲演唱中十分普遍，被称作“节奏润腔”，它的形态是“曲线型的，其轨迹柔和而且圆婉。”（刘承华 2002：76）这就构成了音乐律动中的弹性线条，在中国风格钢琴曲的演奏中它指代一种线条速率变化中的张弛与拉伸力。

“中国音乐时间结构的相对自由，使音乐速率灵活多变，造成旋律线运动的生动的‘气韵’。”（管建华 2001：190）如取材于京剧曲牌的《夜深沉——创意曲》（朱世瑞曲），原为《击鼓骂曹》中祢衡击鼓一段时的京胡伴奏，情绪激昂。改编成钢琴曲后，乐曲由每分钟 40 拍起逐渐加快至结尾时的 72 拍，短短 47 小节经历了从两拍子到三拍子的 12 次“转板”。节拍转接自然、浑然一体，均匀地加速使得音乐线条愈趋绷紧，风卷云旋。

谱例 22：《夜深沉——创意曲》时代文艺出版社《中国钢琴名曲曲库》第 4 册（1995：

32-33）

The musical score consists of four staves of piano music. The top staff shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a tempo marking of $\text{♩} = 40$ (progressively slowing down to $\text{♩} = 72$ at the end). The second staff shows a bass clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of p . The third staff shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of f . The fourth staff shows a bass clef, a key signature of one sharp, and a dynamic marking of p . The music features continuous eighth-note patterns with various slurs and grace notes, creating a sense of fluid motion and rhythmic complexity.

——Allegro vivo（充满活力的快板）的急剧变化。演奏时音乐线条在悬念环生的节奏变化中时松时紧，扣人心弦。

谱例 23：《旱天雷》时代文艺出版社《中国钢琴名曲曲库》第 1 册（1995：61-63）

Allegro ma non troppo

The musical score consists of six staves of piano music. The first staff begins with a dynamic of *leggiero*, followed by *dolce*. The second staff starts with *leggiero* and ends with *f marcato*. The third staff features dynamics *f* and *mp*. The fourth staff includes *string e cresc.* and *agitatissimo*. The fifth staff shows *rit.* and *p dolce a tempo*. The sixth staff concludes with *leggiero* and *poco rit. a tempo*.

The sheet music consists of five staves of musical notation for piano, arranged vertically. The dynamics and performance instructions include:

- Staff 1:** Cresc., f, marcato, ff agitato.
- Staff 2:** mp leggiero, mp mf.
- Staff 3:** cresc., f sgilato, ff ff.
- Staff 4:** mf cresc., ff brillante, ff ff dim.
- Staff 5:** a tempo mp, mp poco rit., a tempo pp cresc.
- Staff 6:** p cresc., mp dolce rall, pp ff agitato.
- Staff 7:** f leggiero, mp f mp.



沈知白说：“西方音乐是做广播操，中国音乐是打太极拳。”（转赵晓生 2003b: 38）将西方音乐喻作“一二一”口令似的“广播操”暗示的是其功能型均分律动的节奏偏重，整齐划一。这一点即使在最强调自由精神的节奏缓急法（tempo rubato）的表现中也不例外，莫扎特（Wolfgang Amadeus Mozart）曾指出缓急法（rubato）的通用原则为：

“①根据需要被占去的时值应得到相应补偿。②应在保持整个节拍相对稳定的基础上运用 tempo rubato。”（转郑大昕 2003: 265）

与此相比，中国音乐中的节奏则大量使用非功能型均分律动，即使是功能型均分律动也如同“打太极拳”般讲究的是在一招一式的“推让”间接驳，气韵含转。这种“抻力”甚至无须用谱面记号表明，如《彩云追月》（王建中曲）里引子部分凝集了全曲的主要节奏型：第一小节中的附点节奏酷似橡皮筋轻轻拽动后的反弹，铮铮有声；琶音、长颤音均显示出节奏所蕴涵的一定自由度；交错的十六分

音符的收句则充满了“催”与“撤”的可变性。虽为规整节拍，但节奏中仍清晰地显露出其内在弹性并有一定发挥的余地。加上全曲以 *Moderato*（中速）贯之，慢条斯理地行进使得音乐线条的舒张和收束极具韧性，听来十分悦耳具有怡情功效。换言之，忽略了节拍节奏中弹性线条感，仅按一般的谱面标注，照本宣科是万万达不到中国风格钢琴曲演奏所要求的神韵。

谱例 24：《彩云追月》人民音乐出版社《中国钢琴名曲 30 首》(1996: 110)

取自“散”字字头的散板记号是中国音乐独有的节拍标记，它只给予演奏者一个大致的时间要求，其间节奏组织关系离散，音符时值相应灵活，逻辑重音游离，无小节线或以虚线标注提示。散板在中国传统音乐和民间音乐中运用甚广，如唐大曲的结构为散——慢——中——快——散；浙东鼓吹为散——快——散——快，并以此反复。管建华在谈到音乐与绘画的关系时说：

“中国山水画的散点透视是其一大特色，它可以使画面空间得到无穷的变化和想象余地。”“中国音乐散板、散拍、散节奏同样也给予了音乐线条运行上活的生命力，……如果没有时间节奏上的灵活自由，就等于中国画线条没有空间节奏的自由，也就没有演奏唱者个性的自由，无

法表现出线的生动‘气韵’，而使拘谨、死板。”（2001：190）

中国风格钢琴曲中散板的运用十分常见。仅以《夕阳箫鼓》（黎英海曲）为例，该曲的引子部分即是散板。此段仿自“江楼钟鼓”，以逐渐加密的同音反复模拟鼓声。这个渐快的过程被赵晓生称为中国音乐节奏的“无级差变量”，即较之西方音乐在节拍不变、节奏均匀分割前提下的“渐快”或“渐慢”，“无级差变量”使节奏变量发生非匀速分割，“如同‘无排挡变速’的汽车，其速度不断在改变没有档差。”（赵晓生 2003 b：30）此处以俗称的“眼镜”记号记谱，中间具体弹多少个音则由演奏者自己把握，然而这并不意味着自由节拍的滥用，而是依据演奏者内心节奏感，即一根弹性线条的串连拉伸使这“无级差变量”先“内得于心”再而“外应于器”，其后模仿箫、筝、琵琶等的装饰音和装饰句也体现了这种松散又具韧度的线条感，散节拍呈现出悠悠然的态势使乐曲风韵油然而生，绕梁三日不绝。

谱例 25：《夕阳箫鼓》人民音乐出版社《钢琴曲五首》（1981：25）

（五）复调音乐中的“线条美”——线条的交织

钢琴是一件优良的多声乐器，这是它最突出的品质特点。中国风格钢琴曲演奏中复调性的表现赋予了“线条美”更多元的含义。

中国的音乐传统中，复调音乐形式显得较为零散、相对薄弱，甚至可以说“中国的主流传统音乐文化没有欧洲意义上的纵向音乐思维。”（钱茸 2001：23）其织体形式多体现在旋律的疏密对比上，即“你简我繁，你繁我简，嵌挡让路，强让交错。”以及对于装饰性音色的多声追求上，即俗称的“糯胡琴，细琵琶，脆笛子，暗扬琴。”“二胡一条线，笛子打打点，洞箫进又出，琵琶筛筛匾，双清当板压，扬琴一捧烟。”（管建华 2001：188）中国音乐的单线性特点注定了其织体与旋律是近于重合的平面多声形态，甚至其音调的曲折有“横向多声”之谓。

这种富有“中国特色”的多声形态反映在中国风格钢琴曲的复调性里，主要体现为各声部旋律的对比和模仿。在这里，多条线条呈现出交织的态势，或并行或穿梭，互相映衬产生纵横交错的丰富美感。以下例举按线条的交织态势大致分为两类：线条各自独立延展，和谐对应的对比复调乐曲（乐段）；线条彼此追随，亦步亦趋的模仿复调乐曲（乐段）。

《牧童短笛》（贺绿汀曲）借鉴了巴赫（Johann Sebastian Bach）二部创意曲的手法，采用简单的二声部五声性曲调对位，演奏时两条旋律线各自独立吟唱，并且在韵律节奏上交叉互补，尤其当出现间歇时另一线条如江南丝竹中的“嵌档”般“咬”着其尾音顺流而行，表现了两个牧童横拿竹笛信口吹的自在悠闲与欢乐嬉戏。

谱例 26：《牧童短笛》时代文艺出版社《中国钢琴名曲曲库》第 1 册（1995：1-2）

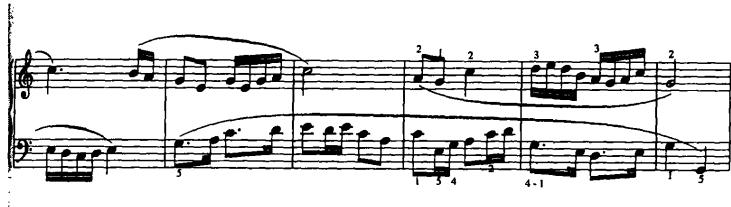
Commodo

The musical score consists of three staves of piano music. The top staff is in common time, treble clef, and dynamic mp. It contains a melodic line with grace notes. The middle staff is in common time, bass clef, and dynamic f. It contains a harmonic line. The bottom staff is in common time, bass clef, and dynamic p. It contains a harmonic line. The music features two distinct melodic lines that interact through rhythmic patterns and harmonic support.



《大八板》(军驰曲)是一首二部赋格曲，它取材于广东丝竹乐《老八板》，应和了民乐合奏中“起调分道扬镳、落音异途同归”的即兴原则和“一点、二线、三开花”的复调手法，演奏时两个声部犹如笛与胡琴的各自演绎，线条走向明朗清晰并于结束音缝合。

谱例 27: 《大八板》人民音乐出版社《中国钢琴作品教学曲选》(2002: 31-32)



《水草舞》(吴祖强、杜鸣心曲)的中段表现水草摇曳的婀娜身姿，采用卡农的形式，两根几乎完全相同的旋律线条以十六分音符的时差交错展开，情绪上同起同落，避免了单一线条的单调，加深了线条的动感。

谱例 28：《水草舞》人民音乐出版社《钢琴曲选》(1981: 98)

A musical score for piano in four staves. The first three staves are in common time (indicated by 'C') and the fourth staff is in 2/4 time (indicated by '2/4'). The key signature changes between staves. The first staff starts with a dynamic of 'pp'. The second staff starts with 'p'. The third staff starts with a dynamic of 'ff'. The fourth staff starts with 'ff'. The music includes various dynamics like 'ff', 'ff', 'p', and 'pp'. The score ends with a 'rit.' (ritardando) instruction.

《双飞蝴蝶主题变奏曲》(陈培勋曲)中的第二变奏中加入民间小调《水仙花》

的主题表现两只蝴蝶于花丛间缠绵流连的身影，采用对位卡农的手法，两根旋律线条若即若离，互相补充，形态生动。

谱例 29：《双飞蝴蝶主题变奏曲》时代文艺出版社《中国钢琴名曲曲库》第 1 册

(1995: 55)



此外，“鱼咬尾”作为中国音乐中特有的旋律连接方式，也可看作是一种“横生横”的复调性表现方式，在这类乐曲（乐段）演奏中，旋律线条的天衣无缝地连接着，带来自然而顺畅的美感。以《沂蒙民歌》（王震亚曲）为例，上下声部旋律线条以“鱼咬尾”形式接合，演奏时左右手如对山歌般一唱一和，情致盎然。
(见谱例 8)

结语

明末琴家徐上瀛的《溪山琴况》是中国古代美学史上的要著，作者将自己的美学思想列为二十四况分别论述。虽指意古琴演奏，但实际上体现了整个中国音乐的美学观，具有划时代的价值意义。其中这二十四况的排列组合至今仍为美学家们各抒己见地探讨着，但无论哪种结构划分都不可否认，这是一部融审美论（风格）与演奏论（技法）的述作，二者互相贯通建构为一个有机的整体，这种论述方法使“审美”在“演奏”中得到落实的贯彻、“演奏”，在“审美”中得到理性的升华。秉承这样一种原则，本文将“中国风格钢琴曲演奏中的‘线条美’及技巧表现”溯源至中国音乐——中国艺术，尝试从文化的视角对中国风格钢琴曲的演奏技巧进行解读。

上文通过对乐音、乐句、力度变化、弹性节拍、复调音乐几方面逐类论述，用实例对中国风格钢琴曲中“线条美”的构成、形态、运动等进行分析，其中所蕴涵的“线条美”的奥妙在此可借用极致的线条艺术——中国书法的用笔原则来总结：

“无往不复，无垂不缩，点必隐锋，波必三折。没有去了一笔是不回的，没有一垂是不缩的，没有一点是没有隐藏的锋芒的，没有一捺是没有内在折转的。”（朱良志 2003：71）

中国文化注重生命体验，曲折多变的“线条美”充满了鲜活的生命力，成为一种深层心理需求在各个艺术领域历久弥新地焕发出独特的魅力。体现在以听觉方式感知的音乐形式里，主要是波动延绵的旋律，这正是中国音乐之所长。根植于中国音乐传统的中国风格钢琴曲正以同样“美的方式”显露并进行着文化传承。

一方面，一百多年前被誉为欧洲“乐器之王”的现代钢琴飘洋过海来到了中国，如何使它本土化，发挥其最大的美的表现功能，吸引更多的本土听众，成为一代代音乐家求索的课题，包括民族化和声的创造、民族化音色的摹拟，等等。在中国风格钢琴曲演奏中突出表现音乐的“线条美”无疑是符合这一特定群体的欣赏心理需求，对于扩大受众群发挥着积极作用。

另一方面，演奏中对于音乐线条的润色、渲染，也是“中国风格”的鲜明特征。中国文化的强大吸附力使这件多声乐器在习惯线性思维的中国音乐土壤中“入乡随俗”，开创了新的审美空间：在多声表达中着力发掘横向线条的表现力，显示出中国音乐千变万化的旋律美，同时也使音乐线条更加立体化。

总之，用钢琴演奏的规定、特定技巧来表现中国风格钢琴曲的“线条美”是中西文化的审美接合，也是在演奏技法上的拓展，对于钢琴艺术的本土化有着重要意义。