



绪 论

一、研究意义及目的

回望我国文化的发展历程，中国音乐文化要想随着时代的发展而日益更深叶茂，不仅要保护自身的精髓，更需要在新的音乐形式中，使其艺术成就得到延续，如，以外来文化为平台去展现东方神韵，让中国音乐文化走向世界走向未来。因此，中国钢琴音乐的发展，就要以西洋乐器钢琴为媒介，去传播和发扬中国传统音乐文化的艺术价值和精神。

京剧作为我国传统音乐文化的瑰宝之一，是一种以综合表演为中心的戏剧形式，在我国具有很高的艺术地位。纵观钢琴艺术传入中国的百年历史，已有很多作曲家，极富探索精神地将京剧元素作为创作的素材，或运用京剧音乐作为创作动机，通过钢琴音乐作品进行多样化、新颖化的呈现。这是中国作曲家在钢琴音乐创作领域的大胆尝试，更是中西方音乐文化交流和共进的新途径。

笔者认为，通过对百年来中国风格钢琴作品的梳理和筛选，从练习曲、复调作品、独奏乐曲、重奏曲、钢琴伴奏，共五种体裁形式，对中国钢琴音乐中京剧风格的作品进行分类和概述。选取新颖成熟的京剧风格作品为实例，以音乐分析学的理论为指导，展开细致全面的剖析和阐述，从而分析和提炼——如何在独奏乐曲这一体裁中，将京剧元素作为题材展开运用和创作。这项科研工作，为如何走好具有“中国风格的钢琴音乐”发展道路，给予了音乐美学、民族心理、审美情趣等多角度多方面的思考和建议。

本论题的研究意义如下：

一、对已出版的京剧风格钢琴作品进行整理和归类，为他人的理论研究与钢琴演奏，提供一个较为系统和完整的参考资料。

二、从音乐分析学的角度，选取最新最具规模并得到业内专业人士认可的作品，进行深入和细致的剖析和比较，通过多角度的归纳和提炼，为他人的创作提供成熟作品的谱例，并给予作曲理论技术方面的指导和参考。

三、对京剧与钢琴的结合所产生的艺术价值，进行全面的阐释和总结，提供详实的理论依据，为中国风格钢琴音乐作品的创作和研究做出肯定的补充和支持。

四、探讨在京剧风格钢琴作品创作过程中产生的问题与解决途径，并引发对京剧风格钢琴作品创作发展前景的思考和展望。望引起中国广大音乐工作者的关注，



一方面创作出更多符合中国民族心理、审美情趣和欣赏习惯的京剧风格钢琴作品，另一方面，为中国传统音乐的继承和发展开辟新渠道。

二、研究对象

（一）中国钢琴独奏乐曲

随着时代的变迁和西方作曲技法的影响，诸多的作曲家在中国钢琴曲的创作中进行了大胆的探索与创新。作品的题材、体裁、演奏形式都在不断的丰富和发展，涉及的范围广泛，有前奏曲、赋格、练习曲、托卡塔、组曲、即兴曲、变奏曲、舞曲、狂想曲、奏鸣曲、协奏曲等。大致归纳总结为五种类型作品：练习曲、复调、独奏乐曲、重奏乐曲和钢琴伴奏。

独奏乐曲较之其他类型的作品，有其独特的艺术魅力，与目的性强训练单一演奏技法的练习曲相比，独奏乐曲的演奏技法更为多样；与主题在多声部中重复出现的复调作品相比，独奏乐曲的音乐形象更为丰富；重奏乐曲和钢琴伴奏都要涉及与合作者声音的融合问题，同时也受到表演环境和条件的限制，而独奏乐曲的主体地位则更为突出，这种音乐表演方式也更为方便和直观。因此，笔者选择中国钢琴作品中的独奏乐曲为研究对象，进行详细的分析和研究，这样对于如何将京剧音乐元素运用于钢琴独奏曲的创作上，更具有针对性和指导性。

（二）2007“帕拉天奴”杯第一届中国音乐创作（钢琴作品）大赛获奖作品

2007“帕拉天奴”杯第一届中国音乐创作（钢琴作品）大赛，是由中央音乐学院主办、文化部中国演艺设备技术协会协办，中央音乐学院萧友梅音乐教育促进会与作曲系承办的首届钢琴原创音乐作品大赛。获一等奖作品：张朝《皮黄》；二等奖作品：王笑寒《遗失的日记》（脸谱、儿时的歌、胡同），王阿毛《生旦净末丑》。不难发现，获奖前三名的作品的创作灵感全部来源于中国的国粹——京剧，而且选取了不同京剧艺术元素，音乐形象立体丰富，和声织体丰满，作品结构清晰，让京剧与钢琴这两门来自不同地域的音乐艺术，得到了神奇的交融与碰撞。

纵观中国钢琴艺术发展的 70 年，大部分的作曲家和钢琴家侧重于对中国民族民间歌曲或旋律的改编再现，大都从中国民歌、中国民间舞曲、中国民族古曲三种音乐形式取材，在保留基本主体旋律的基础上进行多声化、和声化、立体化、装饰化。虽然这些作品都非常经典，也受到广大钢琴演奏者的热衷和听众的喜爱，但这些作品都脱离不开“改编”，都不是原创作品。中国钢琴艺术想要有更高的发展，必须要有原创作品，在 2007“帕拉天奴”杯第一届中国音乐创作（钢琴作品）大赛



的获奖作品则淋漓尽致地体现了“原创”这一特点。

综上，笔者通过作品的梳理，选取了中国首届原创钢琴作品大赛一、二等奖的作品进行研究，以期能从这些新颖成熟的作品中分析和提炼——如何将中国京剧音乐的各种音调、唱腔、曲牌、板式、节奏等特点和元素，在西洋乐器钢琴上进行模拟再现，如何将中国的民族调式与西方的作曲技法或现代作曲技法，进行有机地碰撞与交融，通过各方面的分析研究和梳理总结，为今后中国钢琴作品的创作挖掘新的方向和道路。

三、研究现状述评

本文论述主要立足于京剧与中国钢琴作品的融合和交流，故在理论材料的选择方面有所权衡和取舍，主要选取的是京剧音乐的相关论著，主要有：《京剧音乐介绍》、《京剧音乐概论》、《京剧音乐初探》、《京剧“样板戏”音乐论纲》；对于京剧发展史的相关理论资料，如《中国京剧编年史》、《中国京剧史》逐年记述了京剧艺术自孕育、形成、演变直至趋于鼎盛，共 130 年间的历史发展过程；《中国京剧二十讲》主要阐释了京剧基本知识，讲述了戏曲的历程、京剧的剧目与流派、京剧的特性与代表戏、京剧与审美心理学、戏曲大师的审美观等；《中国戏曲音乐》、《中国戏曲发展简史》、《戏曲音乐史——中国艺术教育大系》中涉及到京剧艺术起源的内容，都只是作为参考或辅助材料来支撑、说明论文的各个论题。

选取的这些材料虽然不能将京剧的所有艺术特点展现在后人面前，但具有较强的代表性。对于本论题的京剧风格钢琴乐曲的研究具有一定的理论支撑。

通过文献的检索和搜集，不难发现我国诸多音乐艺术家对中国钢琴作品和京剧音乐的研究有了一定的成果。需要说明的是：工具书类——《中国京剧百科全书》从京剧史、京剧文学、京剧音乐、京剧表演、京剧舞台美术、京剧研究、京剧与其他艺术共七个方面详细而又全面的介绍了京剧的这一艺术形式。专著类文献中，有 4 本专著详细的阐释了京剧音乐的发展史和艺术特点，这些专著主要对京剧音乐各组成部分如唱腔、锣鼓、曲牌进行较有系统的研究分析，对演唱上各种行当不同唱法以及对字声、音韵规范所作的概括论述，还有对京剧唱腔音乐设计和京剧音乐革新的研究。另有 3 本是将中国钢琴作品作为中心和重点展开研究的；但以京剧风格的中国钢琴作品为研究对象的论著尚无。

因此，前人对于本论题的学术成果主要可分为学位论文、期刊论文两类，笔者现将与本题研究内容相关文论进行梳理，并进行简要述评。



（一）学位论文

吴明微的硕士论文《戏曲音乐元素在中国钢琴音乐中的运用》，以中国钢琴练习曲、乐曲、伴奏为研究对象，分析了昆曲、京剧、豫剧、粤剧、川剧、吕剧、秦腔、沪剧、越剧、评剧、闽剧、芗剧、锡剧、晋剧、赣剧、湘剧、湖南花鼓戏、秧歌戏等二十几个剧种在作品中的运用及艺术价值；内容涉及范围虽然广，但都只是用列举音乐片段的方式点到为止，无更深层次的分析。

谭娜的硕士论文《黑白键上的“西皮”与“二黄”——钢琴曲〈皮黄〉的音乐特征与演奏处理》，介绍了京剧与皮黄腔的起源、特点以及作曲家与作品。重点以创作背景、音乐特征和演奏技法方面为切入点，全面解读该作品的内在涵义和艺术价值。《皮黄》作为一首非常成功的极具浓郁京剧风格的中国钢琴作品，对其研究是非常有意义的，但属于个案分析，不能代表所有京剧风格中国钢琴乐曲的艺术特点。

《21 世纪初中国钢琴作品探微》对 21 世纪初以来公开出版的中国钢琴作品进行了梳理，文中涉及到了京剧风格的钢琴作品的简述，作者刘思思以创作特点和创作现状为研究对象，结合部分图表归纳分析出 21 世纪初中国钢琴作品在原创性、委约性、寻根性、故事性、文学性、非地域性、标题性、意境性等方面的创作特色，力图解析当代作曲家对钢琴作品中民族性、时代性以及个性创作的理解与表达。所涉及到的曲目较多，所以没有对京剧风格具体曲目进行详细的分析。

以具体钢琴作品为研究对象的论文中，对京剧元素的运用做出了部分的归纳和总结，但是这些论文的研究对象相对集中，都是以京剧样板戏为对象，且都是改编作品，所以有年代的局限性。例如：《“样板戏”钢琴改编曲的历史读解与批判》、《钢琴伴唱〈红灯记〉中三首唱段的和声研究》、《钢琴伴唱〈红灯记〉初探》三篇学位论文都是以“文革”时期的“样板戏”钢琴改编曲为研究对象，从钢琴伴唱《红灯记》的剧本、内容等方面着笔，从作品的唱腔、和声布局等角度进行分析，衡量作品的艺术价值，引发对当今音乐创作现状的思考和探讨。

（二）期刊论文

纵观中国钢琴发展的 30 年，1980 年—2010 年，可查阅到的有 20 余篇文章是与本研究内容相关的，并分别刊登在各类期刊杂志上，在这里主要列举的是具有一定学术价值的文章，它们主要刊登在：《中国音乐学》、《钢琴艺术》、《音乐艺术》、《音乐研究》等重点核心期刊和《中央音乐学院学报》、《黄钟》等各大音乐学院的学报上。

1、直接研究述评

中央音乐学院学报 2011 年第 2 期上，刊登的施咏的文章《京剧风格钢琴曲创



作研究》最为直观地分析了京剧风格钢琴曲创作技法，文章重点论述了京剧风格钢琴曲创作的两个素材来源——“京剧唱腔”和“京剧伴奏”，通过举例分析了创作者是如何借鉴“二黄”、“西皮”、“泛京腔”、“曲牌”、“过门”、“行弦”、“打击乐”这些京剧元素的，并对今后中国钢琴作品的发展前景进行了展望。这篇论文具有一定的学术深度和理论高度，但由于文章篇幅有限，文章的重点非常突出，但对于京剧风格钢琴作品在创作中对音乐主题、结构、调式、和声、音色、速度、腔式等方面的特点只做了简单的概述，文章中虽涉及的作品不少，但都只是选取曲中的音乐片段做举例，并无对完整作品进行详细的剖析。

还有一些文章，是针对某一首或两首京剧风格的钢琴作品展开评论、对比、解析的。如：安鲁新的《琴键上的戏曲之灵——评钢琴曲〈皮黄〉》；赵冬梅的《陈其刚最新钢琴作品〈京剧瞬间〉的艺术创造》；催锦兰的《成长的感悟-析青年作曲家张朝的〈变奏曲〉》；张又丹的《“戏”味十足的〈京剧瞬间〉》；谢福源、王桂生的《京韵——评 2007 “帕拉天奴”（钢琴作品）大赛二等奖作品》；杨慧的《琴上戏乾坤——钢琴曲〈生旦净末丑〉中的戏曲元素》和《穿越时空的碰撞——试论钢琴曲〈皮黄〉东西方音乐融合之美》等文章。虽然文章研究的作品不同，但是都是从作品的创作技法和特征出发，以现代音乐创作理念与技法为理论支撑，寻找京剧艺术与钢琴艺术之间的契合点，进行创造性的发挥，在钢琴上展现京剧魅力。

2、间接研究述评

《中国戏曲与西洋音乐的双向交汇——论钢琴艺术与戏曲艺术的相互吸纳》，作者尹新春在《戏剧文学》2005 年第 8 期发表的文章，清楚而又准确的提炼了，中国钢琴艺术的本体美学特征和中国戏曲艺术的本体美学特征，通过分析比较阐明了两者是如何进行双向影响和吸纳，最后得出钢琴艺术和戏曲艺术的双向交汇还有很大发展空间的结论。此论文角度新颖、结构清晰，具有很高的理论参考价值。

向乾坤的论文《中国戏曲对中国钢琴艺术的影响》，黄小敏的论文《钢琴在戏曲中的地位与作用》，均刊登在 2007 年第 10 期的《戏曲文学》上。两位作者在各自文章中，对中国戏曲艺术与钢琴音乐的相互影响进行分析研究，都只是列举了部分作品，而未对作品进行深入的剖析。

综上所述，这些研究大多是个案或较为片面的研究，内容不够详细全面。所以本文欲求全面，深入地对京剧元素在中国钢琴独奏乐曲中的运用做详细的剖析和提炼，为今后的研究和创作，给予理论参考的资料和作曲理论技术方面的支持与帮助。



第一章 概述

第一节 京剧艺术特点及音乐元素概述

京剧是一种以综合表演为中心的戏剧形式。它源于生活，又高于生活，是对生活中动态的艺术化呈现，包括形体活动和精神活动，将这些活动或行为进行综合化、虚拟化、程式化、舞蹈化、夸张化、装饰化，再加以精炼的概括和展示。唱、念、做、打、舞是京剧艺术最为直观的表演方式。

大多数京剧剧目都是以歌舞表演为载体，描述古代传奇或民间故事。有的剧目介绍的是历史故事（吴越春秋、战国、楚汉之争、三国）；有的讲述传奇故事（《水浒传》、《西游记》）；有的演绎民间传说（唐宋传奇、罗寨盗马）；还有的将说唱文学搬上舞台，如杨家将、薛平贵征西等。这些京剧剧目旨在惩恶扬善、褒贬忠奸、宣扬传统美德，寓教于乐。因此，京剧取材于生活，又服务于生活，以娱乐群众为目的，来满足群众的文化消费需求。

一、京剧艺术特点

（一）中华文明的华彩乐章

在乾嘉盛世之时，代表市民阶层俗文化的“花部”，从代表宫廷王公贵族阶层雅文化的昆曲的式微中兴起，从而使得融合了徽调、汉调、秦腔、京腔等南北各派声腔表演艺术精髓的京剧诞生。经过一百余年的流传于繁荣，京剧在中国的都城北京建立了“国剧”的地位。解放以后，在党和政府“百花齐放，推陈出新”文艺方针的指导下，京剧又迎来了崭新的发展阶段：一方面，京剧海纳百川，浑厚圆融，将我国传统的表演技艺发展到炉火纯青的地步，另一方面，京剧又有力地影响了我国各地方剧种形成众派一体，群星捧月的格局，因此，只有二百年的历史，但京剧剧目和舞台表演中所蕴含的文化内涵与美学观念无一不与我国几千年的传统文化息息相关，尤其体现了中华文明中民族民间文化的特征。

（二）中华传统文化的综合载体

京剧作为传统戏曲的重要组成部分，不仅继承了我国众多表演艺术的特色，其中还融合了中华传统文化的诸多元素。可以说，京剧这一舞台艺术形式，不仅集我国传统表演艺术之大成，而且也以其文学、音乐、美术等构成元素的丰富性而成为我国传统文化的载体之一，京剧艺术和其蕴含的思想文化价值，通过其特有的表现方式，将中国传统文化之精髓集中而又鲜明地展现。



京剧的综合性体现在：对诸多剧种、声腔的综合，吸收多种传统艺术的元素。如，唱词像古典诗词讲究平仄、句式整齐；念白遵循诗歌的音韵节奏、格律；表演风格追求神韵，不重写实，与古代诗歌审美相近；京剧古装饰与古代绘画艺术的完美结合。因此，无论从剧本、表演、道具、服饰，都能体现着我国传统文化古典、内在、玄妙的艺术精髓。

（三）中国古典美学思想的体现

中华民族崇尚自然、追求自然之美的美学思想，与整个民族的内心理状态，在艺术表现和审美上，通过强调以艺术的“虚”去表现源于“实”的意来体现，这与西方的民族心理、哲学基础和审美趣味是截然不同的。在音乐领域，中国古典美学思想精神贯穿其中，要求音乐注重内在主题的细微变化，强调神思造意、情境交融的虚实统一。

西方戏剧以“摹仿说”为美学基石，讲究忠实于对生活形态的摹写，而京剧讲究的是虚拟结合，虚实相生，以虚代实，以实映虚，化实为虚，通过演员非自然生活形态的表演来表达人物的思想感情，交代故事情节，追求神似，用很少的实场和象征性的道具，创造出一个个有情有景，丰富多彩的舞台情境，虚拟写意的特征赋予有限京剧舞台表现无限的生活时空的能力。艺术家们按照中国古典美学原则把生活中的自然形态加以提炼、概括、美化、夸张，形成了一套严格规整的演出范式。

（四）走向世界的东方艺术瑰宝

作为我国独树一帜的戏曲艺术的代表，京剧以其深厚的文化积淀和完整、独特的表演体系，在当今日益多元化的世界艺术舞台上势必将占有一席之地。20世纪30年代，梅兰芳等京剧艺术家把京剧带到了欧美，京剧与西方文化界的交流日渐频繁，在世界剧坛形成巨大的影响力。

第一阶段：梅兰芳为代表的优秀艺术家走出国门，将辉煌灿烂的京剧艺术介绍到了日本、美国、苏联，与外国同行交流让西方人认识到我国戏曲文化之精髓以及与西方迥然不同的理念。第二阶段：20世纪50—60年代，中国先后派遣了众多大型综合艺术团赴世界各地访问演出，更加全面地展示了中华文化的艺术魅力，京剧作为“国剧”独挑大梁。第三阶段：1978年至今，随着改革开放政策的实行，中国开始与世界各国开展广泛而系统的文化交流，京剧艺术表演足迹遍及世界，受到世界各地乐迷们的喜爱和追捧。

虽然有语言和文化背景的障碍，仍然受到世界观众的喜爱。一方面，京剧别具特色的表现手法，与西方迥异其趣，集唱、念、做、打于一体，服饰华丽，武打精彩，虚拟化的表演风格，展示含蓄深邃的东方之美；另一方面，面向大众艺术，故



事情节贴近普通人的情感，对人物性格的描写大都通俗易懂，引起了众多不同文化背景、不同审美情趣的各类广大艺术爱好者的共鸣。

二、京剧音乐元素

京剧音乐是京剧艺术的重要组成部分，源于徽剧、汉剧、昆曲等多种地方的剧种音乐，吸取其中的精华，经过几代京剧艺术家的不断改进和创新，京剧音乐得到了丰富和发展，并体现出了不同的行当和流派特点。京剧音乐在京剧表演艺术中的作用在于：烘托气氛，渲染场景，暗示人物心理，控制舞台节奏，辅助塑造戏曲人物形象等。

（一）京剧唱腔

京剧唱腔是京剧音乐中的演唱部分，更是京剧音乐的主体，是在融合各地方戏曲腔调的基础上，经过表演者的不断丰富和革新而形成的。

京剧唱腔自京剧形成起，始终没有停止过革新，如余三胜创造老生反二黄；谭鑫培创造老生[反西皮二六]和[反西皮摇板]；言菊朋在唱腔中吸收京韵大鼓的唱法；胡喜禄在《五花洞》中创造的旦角合唱西皮尾腔[十三咳]是从梆子演化而来；程砚秋将西洋的音调融入《锁麟囊》的[哭头]之中等。因此，京剧唱腔在变化中发展，在发展中革新，更是京剧艺术逐渐成熟和标志。

西皮和二黄是京剧唱腔的主要声腔，随后又派生出了四平调、反西皮、反二黄，南梆子、高拨子、吹腔、娃娃调等。根据场景、情节行当的差异，在不同场合不同剧目中音乐表现形式都各有侧重，因此，演唱的唱腔都具有不同的表现功能。静场以长唱段的抒情功能为主，旋律特点为腔多字少，速度中慢，运腔曲折，板式规整，一波三折；说唱曲调以叙事功能为主，旋律平直，词曲结合自然，字立腔短，乐句连接紧凑；展开矛盾的唱段以戏剧功能为主，或营造激烈的情节氛围或表现尖锐的矛盾冲突，旋律特点为反常规设计，音区突高突低，板式自由灵活。

（二）京剧伴奏

“京剧伴奏又称为场面，是对京剧乐队的总称。文场指的是京剧乐队中的管弦乐器，如：京胡、京二胡、月琴、小三弦、笛、笙、唢呐、海笛子等；武场则指的是京剧乐队中的打击乐器。在表演的过程中，武场的演奏员都由文场的演奏员兼任。”^①

根据京剧剧目、角色、唱腔的不同，京剧乐队伴奏的曲牌、板式变化、音乐风格情绪都有所不同，大致上将文场的乐器配搭分为四组，武场的乐器配搭分为三组。

^① 马少波、刘厚生、郭汉城主编《中国京剧艺术百科全书》，中央编译出版社，2011年9月第1版。



见表(1)、(2):

表(1)

1、文场

场面	主奏乐器	搭配乐器、	伴奏腔调、演奏曲牌说明
文场	京胡	月琴、小三弦	伴奏西皮、二黄、四平调、南梆子、高拨子腔调为主
	笛子	笙或其它弦乐器	伴奏细吹曲牌[吹腔][银纽丝][柳枝腔]等
	一对唢呐	无	用途广泛, [唢呐二黄][南锣][云苏调], 或模仿马嘶、鸡鸣等音响效果
	海笛子	笛子	武戏性质的昆曲剧目, 杂腔小调[耍驴儿]

表(2)

2、武场

场面	主奏乐器	搭配乐器、	音响效果
武场	大锣	铙、钹、小锣	音响丰满、色彩鲜明、力度强、速度快, 用于表现大场面
	钹	小锣	音响颤动, 表现低沉的情绪或悲剧气氛
	小锣	无	音响清淡, 用于安静平和的表演

(三) 京剧曲牌和板式

1、曲牌

京剧曲牌, 俗称牌子, 是曲调调名的统称。京剧曲牌大都从昆曲曲牌中借用, 许多曲牌的名称、分类及应用基本上保存了昆曲原有的风貌, 根据演奏乐器的不同, 分为唢呐曲牌、胡琴曲牌、笛子曲牌、海笛曲牌等等。京剧曲牌也有部分是源自民间民歌、说唱、器乐等其他的剧种。

“京剧曲牌[柳青娘], 由单弦牌子曲《金山寺》中《柳青娘》演化而来; 京剧曲牌[八板], 由民间器乐演变而来; 唢呐曲牌[梆子吹打], 是从梆子中吸收演变而来。”^①

所以经过数百年, 京剧表演艺术家们的不断创新和丰富, 发展至今, 京剧曲牌有数百种, 其中常用的有大约六十几种。

^① 马少波、刘厚生、郭汉城主编《中国京剧艺术百科全书》, 中央编译出版社, 2011年9月第1版。



曲牌的音乐特点为：音乐有长有短，节奏有定有散，结构有首有尾，自成起讫，旋律美妙动听，变化多端，丰富多彩。其作用在于，贯穿于整个京剧剧目表演中，配合角色的动作、神态、情绪的变化，辅助表演者的唱念，将所有的视觉感应声音化，使京剧表演艺术更加立体丰满、人物形象更加灵动真实。同时，京剧曲牌还能起到渲染舞台气氛，引导和吸引观众的作用。

2、板式

板式是京剧音乐结构和唱腔的基础，是指音乐中根据不同的节拍、节奏、速度等要素形成的唱腔格式或伴奏格式。我国古代音乐和民间音乐节奏的快慢、速度，通常是以敲击板和鼓来掌握和控制的。击板表示音乐中“强拍”的出现，击鼓则表示音乐中“弱拍”的位置，所以我们称强拍为“板”，称弱拍为“眼”。

不同的板式，使京剧唱腔和伴奏的节奏变化多端，因此，塑造的音乐形象和表达的情绪更是截然不同。在京剧音乐中，板式的变化越丰富，表现的范围则越为广泛，剧目中故事情节的发展越为跌宕起伏，人物情绪的变化更加细腻，整个京剧剧目的表演将极富表现力和吸引力。可谓，同样的角色同样的唱腔同样的伴奏，使用不同的板式，产生的舞台效应完全不同，这就是板式在京剧音乐乃至戏曲音乐中的重要地位和其独特的魅力。

板式变化体的特点为：

“以一对上、下乐句为基础，在变奏中突出节拍，节奏的变化的作用，以各种不同的板式的联接和变化，作为构成整出戏或秀场音乐陈述的基本手段，来表现各种不同的戏剧情绪。在京剧中常用的板式有[原板]、[碰板]、[顶板]、[快板]、[快三眼]、[慢板]、[二六板]、[流水]、[散板]、[摇板]、[蹀板]、[导板]、[回龙]、[滚板]、现代京剧还创造了[富板]、[排板]、[消板]、[吟板]。”^①

第二节 中国京剧风格钢琴音乐作品概述

钢琴音乐文化在中国虽不到百年的发展历史，但是诸多中国钢琴音乐工作者们，都在积极努力地探索如何将中国传统的民族文化融汇到这种西洋乐器中，因此，涌现出了较为丰富的中国风格的钢琴作品，大都从中国民歌、中国民间舞曲、中国民族古曲三种音乐形式取材，进行改编或二度创作。这里主要对中国京剧风格钢琴音乐作品进行了搜集和分类梳理，根据作品的体裁，大致分为五种类型。

^① 马少波、刘厚生、郭汉城主编《中国京剧艺术百科全书》，中央编译出版社，2011年9月第1版。



一、京剧风格钢琴练习曲

练习曲最直接的目的在于训练演奏者的手指机能和技巧，大多数的练习曲创作重心都在于突出某一种或多种演奏技法的训练，为了达到巩固训练的效果，练习曲的旋律显得较为重复与单一，而将京剧风格或京剧音乐元素运用到钢琴练习曲的创作中，无疑增强了练习曲的旋律感、律动感，更增加了作品本身的特点与吸引力，使演奏者更加赏心悦耳，更利于手指技巧的训练。

表(3)

运用京剧元素创作的技巧性练习曲钢琴作品

作品	作者	创作年代
《京剧曲牌钢琴练习曲四首》	倪洪进	1976
《单音断奏练习——选自<红灯记>》	佚名	1975

倪洪进的《京剧曲牌钢琴练习曲四首》，是一套非常经典而又极具中国风格的钢琴技巧性练习曲集。该曲集创作于1975年—1976年间，每一首练习曲都采用不同的京剧曲牌音调：第一首，选自京剧曲牌《小开门》；第二首，选自京剧曲牌《柳青娘》；第三首，选自昆曲曲牌《石榴花》^①；第四首，选自昆曲《柳摇金》^②。倪洪进在保留原京剧曲牌主题的基础上，进行创作和变化，巧妙地通过调式调性的转化，节奏音型的复杂化，指法的特殊编排，使每一首作品对钢琴演奏技术的训练重难点突出，针对性强，同时又极富旋律性和律动感。是一套将京剧音乐艺术与钢琴演奏技术完美融合的佳作。

《单音断奏练习——选自<红灯记>》是由佚名创作，主题旋律鲜明，直接引用现代京剧《红灯记》的旋律音调，通过音符时值的改变，以达到训练手指单音断奏的目的。该作品现收录于《钢琴曲集（一）》中，由中央五七艺术大学音乐学院钢琴教研室编写，出版于1975年。见表（3）。

表(4)

运用京剧元素创作的音乐会练习曲钢琴作品

作品	作者	创作年代
《音乐会练习曲—舞曲》	储望华	1961
《钢琴独奏曲音乐会练习曲六首》	赵晓生	1976

^①《石榴花》：昆曲曲牌，在梁红玉“抗金兵”、“十五贯”等京剧剧中都用过。

^②《柳摇金》：京剧曲牌中胡琴曲牌之一，也是用于打扫、更衣、梳妆、设宴、行李、庆贺、祭奠、行路过场以及舞蹈等处的音乐。



见表(4):《音乐会练习曲—舞曲》选自《储望华钢琴作品选集》,是一首训练八度和震音的技巧性练习曲。这首作品的特点在于,储望华没有直接采用京剧曲牌音调,而是将京剧音乐片段中的一些音乐元素作为创作的素材,采用舞曲的节奏风格,让高难度的八度演奏技法在京韵京腔中展现得淋漓尽致。因此,这是一首极富表现力和展现钢琴演奏者纯熟演奏技法的优秀音乐会练习曲。

“赵晓生创作于1976年、1980年7月由人民音乐出版社出版的《钢琴独奏曲音乐会练习曲六首》,是一套由中国作曲家首次创作的,用来表现中国不同传统音乐文化风格的音乐会练习曲集。”^①这六首作品对于钢琴演奏技术的训练目的明确,且每一首都有不同的标题。例如:第三首标题为《银梭织锦》,虽不能直接发现京剧音乐音调的原型,但是全曲的京剧风格鲜明,韵味十足,是一首重点训练右手快速跑动的练习曲,同时,该曲的演奏技法并不单一,轮指和音级的距离跨越等演奏技法贯穿其中。

二、京剧风格钢琴复调作品

复调音乐发源于欧洲,盛行于巴洛克时期,通过对位法,让主题旋律在各声部之间协调地流动,答题与对题遵循一定地法则与主题展开呼应,所有的音乐形象都是纵向立体的。而中国音乐的特点诸多以主调旋律,横向线条为发展方向,所以将京剧元素融入复调作品的创作中,是中西方作曲技法和音乐元素珠联璧合般的尝试与挑战。见表(5)。

表(5)

运用京剧元素创作的钢琴复调作品

作 品	作 者
《赋格》	段平泰
《京剧旦腔流水》	姜小鹏
《京戏印象——西皮慢板》	张旭东
《戏曲组曲》第一乐章《京剧小段》	朱晓宇
《小型序曲及赋格》	李延林
《夜深沉——创意曲》	朱世瑞
《序曲与赋格》第七首	陈铭志

段平泰创作的《赋格》,严格采用西方赋格体裁的作曲技法和结构模式,是一

^① 吴明微《戏曲音乐元素在中国钢琴音乐中的运用》,东北师范大学,硕士论文,2009年,第10页



首主题鲜明的三声部赋格曲。作者运用二黄唱腔的曲调为整首作品的主题句，在第二声部出现，随后第一声部在属调上进行完全答题，主题、答题、对题衔接自然而又优美，速度较为舒缓，让京剧唱腔紧拉慢唱的特点得到良好地发挥和再现。

“姜小鹏的《京剧旦腔流水》就是采用了京剧《苏三起解》的音调创作而成的一首变化再现单三部曲结构的三声部赋格，赋格的主体根据西皮流水的唱腔加以器乐化而成。”^④

张旭东的作品《京戏印象——西皮慢板》由前奏曲与赋格组成，从作品副标题就很清楚介绍了该首钢琴曲的音调和节奏特点及作品情绪——以西皮唱腔作为主题，在慢板的节奏速度中展现。前奏曲的主题将西皮的音调片段变化再现，而赋格的主体旋律则是完整原样的运用西皮唱腔。这首复调作品音乐织体优美，音响效果立体，作品风格细腻、内敛而又抒情。

以上三首复调作品均以京剧唱腔的音调为主题创作动机，陈铭志的作品《序曲与赋格》的第七首中的序曲，主题中并没有出现京剧音调，而是在低声部将京剧过门音调以跳音奏法的形式，低调再现。

与上面介绍的京剧风格复调作品的创作角度和思路不同的三首作品——朱晓宇的《戏曲组曲》第一乐章《京剧小段》、李延林的《小型序曲及赋格》和朱世瑞的《夜深沉——创意曲》，都是采用京剧曲牌作为创作原型。后两首分别选取京剧曲牌《柳青娘》和《夜深沉》作为创作素材，运用的卡农模仿（李延林运用的是严格规整的卡农模仿，朱世瑞采用不规则的变化卡农模仿），将中西方作曲技法和风格进行融会贯通。

三、京剧风格钢琴独奏乐曲

钢琴乐曲对于作曲者来说，音乐素材的选取更为广泛，音乐形象更为立体丰满，音乐情绪的基调也更为变化多端，是创作者极易发挥和展现独特创作技法和风格的曲体形式，因此，这一类的作品较其他几类曲体形式的作品要更加多量和多样化。见表（6）。

^④ 施咏《京剧风格钢琴曲创作研究》，载《中央音乐学院学报》（季刊），2011年第2期，第101页。



表(6)

运用京剧元素创作的钢琴独奏乐曲

作 品	作 者
《断章小品十六首》之十一“午后胡琴”	江文也
《北京万华集》之《柳絮》	江文也
《多耶》	陈 怡
《京剧瞬间》	陈其刚
《变奏曲》	张 朝
《儿童民歌钢琴曲五首》之五《探亲家》	谢功成
《夜深沉》	徐振民
《即兴曲》	储望华
《皮黄》	张 朝
《遗失的日记》	王笑寒
《生旦净末丑》	王阿毛

江文也的两部钢琴作品分别创作于1936年和1938年,都是由数十首小品组成,《断章小品十六首》如题共16首小品,《北京万华集》共10首小品。选自这两部作品的小品《午后胡琴》和《柳絮》从谱面上都无法找出京剧音乐原型,但通过聆听全曲的音响,“京韵京腔”的旋律风格却又呼之欲出,这就是江文也运用京剧音调的独到之处——“泛京腔”^①的创作手法。这是京剧音乐元素在中国钢琴作品中的大胆尝试,通过创作时间也可以判断,江文也是最早将京剧风格运用到中国钢琴作品中的作曲家。

《多耶》是陈怡运用“泛京腔”的创作技法,写于1984年的钢琴作品。创作的音乐素材源自侗族歌舞“多耶”。陈怡采用了复式主题,即双主题的写法,将“多耶”的旋律音调和京剧唱腔片段的音调交融、复合、对比,贯穿发展。

在2000年“梅西安国际钢琴比赛”的必弹曲目中,有一首作品中国风格的音乐形象鲜明夺目——《京剧瞬间》是陈其刚为该比赛创作的钢琴独奏曲。这是历史上第一次由中国作曲家创作的中国风格的钢琴作品成为世界国际钢琴比赛的必弹曲目。“作曲家并没有直接选用西皮、二黄中最有特点的唱腔,而是巧妙地运用了属于西方腔系的行弦和二黄过门中的部分材料加以提炼,以示作曲家所要表现的仅

^①“泛京腔”:是指通过对京剧音乐风格的高度抽象和概括,以及相对宽泛的把握,打破了调性与无调性等技法的束缚。



是对京剧的‘瞬间’印象，而非直接和具象的再现。”^①

张朝创作的大型变奏曲《变奏曲》，通过模拟京剧音乐的特点，加入现代人对传统音乐的感触，让传统音调与现代和声产生对比和交融，使整首作品新颖独特，是新老音乐观念和音乐风格碰撞出的最美的乐章。“对于主题材料的选择，张朝先生没有拘泥于‘皮黄’传统格式，而是创作了一个发自内心的，优美朴实的戏曲旋律，配以简单的伴奏织体与纯净的和声，展现了京剧音乐歌唱性、抒情性的一面，这个主题旋律不断变化形态及性格融化于之后的每首变奏中，成为全曲的灵魂。”^②

《儿童民歌钢琴曲五首》之五《探亲家》——改编自京剧杂腔小调《银纽丝》，由谢功成创作于1995年。徐振民依据京剧曲牌[夜深沉]的曲调，于1998年完成钢琴作品《夜深沉》。这两首作品分别刊载于《音乐创作》1995年第三期和1998年第二期。

《即兴曲》，淋漓尽致的再现了储望华登峰造极的作曲技法，通过音乐分析，很清晰的发现，作者将京剧音乐片段、功能和声以及带有他个人作曲特色的特征音程，毫无痕迹地揉合在一起，彰显了中西合璧，中国韵味十足的特点，音响效果立体而又极具张力。

张朝的《皮黄》，王笑寒的《遗失的日记》（脸谱、儿时的歌、胡同），王阿毛的《生旦净末丑》为2007“帕拉天奴”杯第一届中国音乐创作（钢琴作品）大赛获一、二等奖的作品，本论文的第二章将进行详细的介绍和音乐分析。

四、京剧风格钢琴重奏曲

钢琴重奏作品较之钢琴独奏曲的创作，难度更高，作曲者需要了较多种乐器的性能和特色，在既能保持各声部在和声音响上的平衡，又要能最好的展现所有重奏乐器各自的音色特点和演奏方式。因此，室内乐这一体裁的作品，对音乐结构、和声织体、声部配合等方面的布局要求更为复杂和庞大。见表（7）。

表（7）

运用京剧元素创作的钢琴重奏曲

作品	作者	创作年代
《钢琴五重奏<京调>》	陈刚	1989
《京韵》	刘丁	2003

^① 赵冬梅《陈其刚最新钢琴作品<京剧瞬间>的艺术创造》，载《中国音乐》，2003年第4期，第26页。

^② 崔锦兰《成长的感悟-析青年作曲家张朝的<变奏曲>》，在《中央民族大学学报》（哲学社会科学版），2006年第4期，第131页。



双钢琴作品《京韵》——选自《中国双钢琴作品选》第 19 首，作者刘丁以京剧音乐的曲牌为创作素材，通过对原曲牌的音调的变化发展再现，以三部曲性结构，运用支声复调的作曲技法，让两架钢琴京韵京腔地展开对话和交流。整首作品结构均衡、调性统一，主题旋律在两架钢琴中游走吟唱，达到了内在的和谐与融合。

五、京剧钢琴伴奏和样板戏改编曲

钢琴伴奏对于声乐艺术的发展，无疑占据着无可或缺的地位，声乐是单声部的旋律，离开了钢琴伴奏，则显得单薄而不够立体，所以对于每首现代京剧唱段或京剧风格声乐曲的伴奏部分的创作也显得尤为重要。见表（8）、（9）。

表（8）

京剧在钢琴伴奏中的运用作品

作品	作者
钢琴伴唱《红灯记》	殷承宗
钢琴伴唱《杜鹃山》	黄安伦
《智取威虎山》全剧伴奏	崔世光
声乐曲《光辉照儿永向前》伴奏	李勇

在“文革”时期，对于中国来说是“舶来品”的钢琴，以及与之关联的钢琴文化受到了极大的排挤和扼杀。中国的钢琴音乐文化工作者们，为了让这一伟大的艺术形式能够“合法化”，迎合当时的文化导向，著名钢琴家殷承宗以革命样板戏《红灯记》为音乐台本，进行钢琴化的改编和创作，取得全国范围了极好反响。这部钢琴伴唱《红灯记》共有 12 个唱段，最后还被录制成了电影，全国展播。中国钢琴文化在特殊时期的夹缝中取得了生机。

钢琴伴唱《杜鹃山》，《智取威虎山》全剧伴奏等作品虽然与钢琴伴唱《红灯记》的创作年代和文化背景都不同，但是他们的目标和意义都是一样的，成为中国钢琴音乐的本土化和民族化坚实的奠基石。

表（9）

根据京剧样板戏改编的钢琴作品

作品	作者（改编）
《智取威虎山》	崔世光
《甘洒热血写春秋》	储望华
《家住安源》	赵晓生



根据京剧样板戏改编的钢琴作品与钢琴伴唱样板戏，虽然在主题与旋律上几乎毫无差别，但两者的创作重心是完全不同的。前者强调的是钢琴的主体地位，将钢琴进行拟人化拟声化的表现，而后者还是一个辅助地位，让旋律更加丰满，更多地起到衬托演唱者的作用，同时还能帮助渲染整个剧目的情绪，推动情节的发展，引人入胜。



第二章 中国钢琴独奏乐曲中京剧元素的运用

第一节 《皮黄》、《遗失的日记》、《生旦净末丑》作品分析

这三首作品均为 2007“帕拉天奴”杯第一届中国音乐创作（钢琴作品）大赛的获奖作品：《皮黄》荣获一等奖，《遗失的日记》和《生旦净末丑》荣获二等奖。三首钢琴独奏乐曲，无论是从标题还是音响效果上，都充分体现了中华文化的艺术瑰宝“京剧”的独特艺术魅力。

一、作品及作者简介

（一）《皮黄》

《皮黄》的作者——张朝，回族人，国家一级作曲家，现为中央民族大学音乐学院教授。这首以京剧音乐元素作为创作灵感和素材的作品并不是张朝的第一次尝试，早在 1995 年，他就通过模拟京剧音乐的特点，创作了一首大型变奏曲《变奏曲》，其中还加入了现代音乐和声，大胆而又新颖地利用现代音乐音响烘托中国传统音乐的独特神韵。

《皮黄》这首作品是张朝寄景和情于音乐的强烈表现，他自小生长在云南，那里有滇池、大观楼，这些秀丽闻名遐迩的大自然和人文景观，让他叹为观止，流连忘返。张朝将内心的这份感悟化作律动的音符，写下了这首文化底蕴深厚的作品——《皮黄》，以表达其对家乡的眷恋和中华传统文化的热爱和赞叹。

（二）《遗失的日记》

这首作品由三个钢琴小品组成：《脸谱》、《儿时的歌》、《胡同》。每一首作品都与“北京”息息相关：脸谱指的是京剧表演艺术中不同角色行当的舞台扮相；《儿时的歌》的主题旋律出自河北民歌《小白菜》；胡同，是北京城市建筑的一大特色。通过信息的检索发现，这首作品的曲作者——王笑寒，青年钢琴家，北京人。他通过三个乐章的标题，表达了他儿时对家乡的记忆，“脸谱”、“儿时的歌”、“胡同”犹如“记忆的碎片”，作者寻回了《遗失的日子》，抒发了对家乡北京的音乐、建筑和城市文化的赞美。

（三）《生旦净末丑》

“生旦净末丑”是京剧表演艺术中五大行当的称谓，分别是：男生、女旦、大花脸、小花脸、丑角。每一个行当都有自己的独特的艺术形象、身份、表演方式。



青年作曲家——王阿毛，获奖的时候还是中央音乐学院作曲系的学生，取材的角度新颖，巧妙地抓住了“生旦净末丑”这个京剧元素特点，分别以“琴师、鼓师”、“生”、“旦”、“净”、“末”、“丑与尾声”为小标题构成六个乐章，整首作品主题鲜明，结构清晰，题材新颖。这首作品，既体现了王阿毛对“末”这一逐渐消失的行当的追溯，更寄托了一个作曲家对弘扬“国粹”艺术的期待。

二、作品结构、速度分析

(一) 《皮黄》

《皮黄》这首作品篇幅较长，由十个部分组成，是一首中型钢琴独奏乐曲，全曲共 270 个小节。作者并没有以西方的钢琴作品曲式为参照，没有将作品创作作为三部曲性、奏鸣曲、回旋曲等奏鸣曲式，而是以京剧音乐格式——板式变化体作为提纲，展开创作。作者创作思维缜密，严谨细致，在每一个板式上都标记了非常详细清楚的速度标记。见表（10）。

表（10）

《皮黄》结构、速度、拍号变化详表

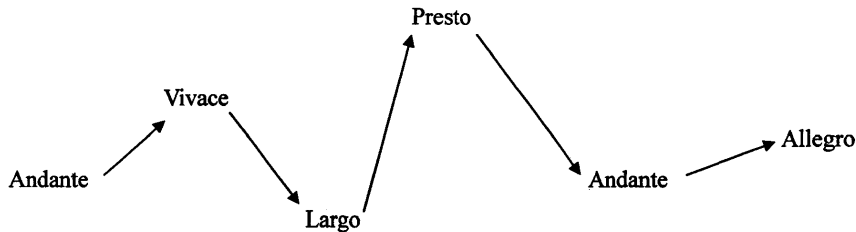
板式	标题	小节	速度	拍号
导板	主题	1—7	Rubato	++
原板	童年印象	8—15	Andante	$\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$
二六	少年回忆	26—51	Allegretto	$\frac{2}{4}$
流水	滇池景象	52—66	Allegro	$\frac{2}{4}$
快三眼	青年活力	67—86	Vivace	$\frac{4}{8}$ ++
慢板	长联韵味	87—101	Largo	$\frac{4}{2}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{2}{2}$
快板	激昂奋进	102—133	Allegro	$\frac{2}{4}$
摇板	夜奔梁山	134—175	Vivace	++
垛板	指责控诉	176—255	Presto	$\frac{1}{4}$ ++
尾声	民族英雄	256—270	Andante	$\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$



从板式上来看，作者将整首曲子分为了十个段落，但通过速度的变化，它们在直观的总体特征上呈现出明显的三部曲性，与西方的钢琴奏鸣曲的布局和逻辑结构有很多契合点。

[导板]速度标记是 Rubato，自由的散板，类似于奏鸣曲中开始部分出现的“慢引子”部分；[原板]平铺直叙地呈示主题，紧随其后的[二六]、[流水]、[快三眼]速度直接从 Andante 加快到 Vivace，而且呈现再现单三部的曲式结构，这四个板式类似于奏鸣曲中的第一乐章；[慢板]部分速度由 Vivace 直接转为 Largo，音乐情绪上有了极大的转变，在这一板式中旋律线条悠长连贯，充满了无尽的回忆和幻想，这一部分类似于奏鸣曲中的第二乐章；进入到[快板]、[摇板]、[垛板]速度陡增至 Presto，句式短促紧凑，音乐情绪激昂，形成全曲的第二次高潮，这三个板式也呈现三部曲式结构，联接起来类似于奏鸣曲中的第三乐章；最后[尾声]的速度回归到[原板]的 Andante，作曲家运用辉煌的柱式和弦，通过托卡塔式的交替重复，让全曲得到升华，在最后两小节作曲家又进行了一个巧妙的处理，在 Allegro 的速度中做了一个 sf 的收尾，强劲利落地结束全曲。如图（1）所示：

图（1）



速度的变化直接作用与音乐情绪的表达，通过上图，可以很明确的观察到，整首作品，一波三折，“慢——快——慢——快——慢——快”的变化，整个音乐情绪变化多样，音响效果跌宕起伏，扣人心弦。

（二）《遗失的日记》

这首钢琴作品由三首小品组成，全曲共 232 个小节。从整体上把握，作曲家采用的是三个乐章的结构，并将每个乐章进行了标题化处理，速度变化大体呈现“慢——快——慢”的变化。见表（11）。



表 (11)

《遗失的日记》结构、速度、拍号变化详表

标题	小节	速度	拍号
脸谱	1—5	$\text{♩}=120$	$\frac{9}{8}$
	6—19	$\text{♩}.=80$	
	20—78	$\text{♩}.=90$	
	79—89	$\text{♩}=120$	
	90—109	$\text{♩}.=90$	
	109—118	$\text{♩}=120$	
	119—131	$\text{♩}.=90$	
	132—135	Agitato	
	136—139	$\text{♩}.=90$	
儿时的歌	1—29	Adagio	$\frac{5}{4}$
胡同	1—64	Allegretto	$\begin{array}{cccccc} \text{++} & 4 & 5 & 6 & 5 & 7 \\ & 4 & 4 & 4 & 8 & 8 \\ \hline & 1 & 3 & 5 & 6 & 7 & 9 \\ & 16 & 16 & 16 & 16 & 16 & 16 \end{array}$

全曲由《脸谱》、《儿时的歌》、《胡同》三个乐章构成。从篇幅上看，曲作者的创作重心放在了第一乐章，《脸谱》共 139 个小节，从表中可以看到这个乐章的速度一直在变化，从 $\text{♩}=120$ 到 $\text{♩}.=90$ ，即每分钟弹 60 个四分音符加速至每分钟弹 135 个四分音符，速度将近加快了一倍多，并且全曲经历了 7 次这样的变化，因此，听觉效果上可以很明显感受到音乐色彩的变化，这也正好契合了“变脸”五彩缤纷、变化多样、出其不意的艺术特点。

《儿时的歌》的速度标记为 Adagio，很典型的慢板乐章，与《脸谱》的创作技法截然不同，作者并没有在速度或节奏上进行变化，而是在曲式结构上采用了严格的变奏手法——装饰变奏式，以河北民歌《小白菜》作为主题，展开了 6 次变奏，



每一个变奏都很好地保持了主题的原貌，变奏是将这个“固定旋律”置于不同声部或音区，或将旋律音隐伏与不同的声部，运用复调手法进行；同时，在和声进行方面，以基本不变为原则，保持原有的和声序进，为了音乐的流畅感，只在局部做了和弦位置的变换。每个变奏的小节数，除最后一个变奏为 5 个小节之外，和主题保持完全一致，均为 4 小节。《儿时的歌》曲式结构如图（2）所示：

图（2）

$$A_{(1-4)} + A_{1(5-8)} + A_{2(9-12)} + A_{3(13-16)} + A_{4(17-20)} + A_{5(21-24)} + A_{6(25-29)}$$

第三乐章《胡同》，是第一乐章《脸谱》“主题音调”的变化再现，作者王笑寒，没有模仿第一乐章在速度上做变化，而是在每小节的节拍数上或单位拍的时值长短做了细腻而又丰富的变化，在前面的详表——“拍号”，这一栏中，可以发现，单位拍的时值由四分音符→八分音符→十六音符的变化，每小节的节拍数出现了由 1 至 9 的大范围变化，使每小节的节拍重音和乐句之间的呼吸产生了极大的变化，这就是本乐章最突出的特点。作者在保持音乐主题不变的基础上，在看似无任何速度改变的外表下，打破规整的节奏律动感，频繁改变节拍重音位置，让音乐形象立体灵动，新颖独特。

（三）《生旦净末丑》

与前两首作品相比，《生旦净末丑》这首作品的篇幅是最长的，全曲共 296 个小节。作者运用现代作曲技法，以“写意”的方式，模范和再现京剧表演中的各种行当和角色。前面五个部分的布局较为平衡，最后“丑与尾声”乐章篇幅规模之庞大，几乎占据全曲一半的篇幅，正如王阿毛所提及最后一个乐章的写作目的，是在于强调和升华京剧表演艺术两百多年历史的绚丽多姿，和丰富的文化底蕴。见表（12）。



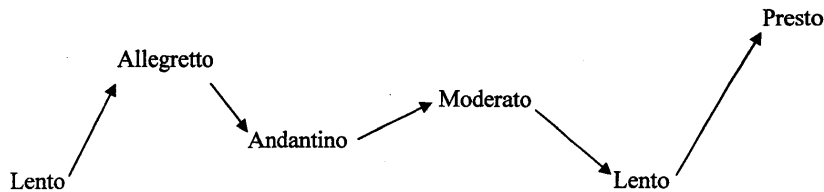
表 (12)

《生旦净末丑》结构、速度、拍号变化详表

标题	小节	速度	拍号
琴师、鼓师	1—8	Lento	$\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{6}{4}$ 4 4 4
生	1—29	Allegretto	$\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{7}{4}$ 4 4 4 4 4
旦	1—24	Andantino J=80	$\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{6}{4}$ 4 4 4 4
净	1—48	Moderato J=160	$\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{4}$ 4 4 8 8 8 8
末	1—9	Lento	$\frac{3}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{8}{4}$ 4 4 4 4
丑与尾声	1—178	Presto J=180	$\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{4}$ 4 4 4 4 4 $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{8}{4}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{10}{4}$ $\frac{12}{4}$ 8 8 8 8 8 8 8 8 8

全曲的速度变化规律为“慢——快——慢——快——慢——快”，与《皮黄》的速度变化较为相似，一波三折，作者是以真实的京剧行当的表演风格为依据，根据角色的要求，进行创作和速度变化处理。串联起来，形成了如下图 (3) 的速度变化模式：

图 (3)



通过图型的对比，不难发现这首作品“慢”与“快”之间的变化幅度处理与《皮黄》的处理完全不同。这首作品在乐曲的开始和结束部分速度变化非常明显，尤其在结尾部分用急促密集的节奏，迅猛结束，中间几个乐章的速度变化幅度较为平缓。《皮黄》的处理明显与之截然相反，在音乐的进行中形成了两个高潮点，且速度情



绪都有复杂和大幅度的变化，首尾的变化反而较为平和。

《生旦净末丑》结构、速度、拍号变化的详表中的拍号一栏，将这首作品每一个乐章出现的拍号变化，依次进行了罗列，6个乐章的变化都是非常多，如同《遗失的日子》中的第三乐章，频繁改变节拍重音位置，打破规整的节奏律动感，使每小节的节拍重音和乐句之间的呼吸产生了变化，使每一个乐章的音乐性格和作品表达的艺术形象都个性鲜明、活灵活现、风格迥异。

三、作品调式、调性分析

(一) 《皮黄》

作者采用中国传统的民族五声调式来创作这首作品，全曲以 bE 宫调式作为主导，其中的调性也如同其速度的变化般流动多变，经历了多次转调后，最后回到了开始的 bE 宫调上。以下是整首作品的调性变化图。见图(4)。

图(4)

bE 宫→F 商→A 商→bE 宫→bB 徵→bD 徵→E 宫→C 徵
→A 徵→B 羽→#C 徵→#D 羽→bE 徵 G 徵→bE 宫

[导板]在 bE 宫调式上开始全曲的“慢引子”部分，分别在 bE 宫调中的 C 羽音、G 角音、F 商音上进行颤音的加花处理，解决到了主音 bE 宫上，随后经过一连串流动的五声调式内的琶音进行，最后停在了小字三组的 bB 徵音上，引出[原板]，陈述主题旋律，情绪安详，音乐连贯。

[二六]在律动感十足的二八跳音节奏中开始，且左手声部始终保持在 bE 宫调中 bB 徵音上的跳跃，右手声部对主题音调进行变化加花再现，天真活泼，与主题的音乐情绪形成鲜明的对比。在 44 小节处 bE 宫调中 F 商音的重复出现，使[二六]部分的音乐结束在了 F 商调式中。作者在[二六]和[流水]两个段落间加入了一个 7 小节的“连接”，是[导板]旋律外形的变化模仿。

前三个段落都是在同宫系统中的进行调的转换，[流水]段落以 A 商调式开始，意味着全曲第一次转调出现。该乐段右手声部以均匀的四十六分音符的进行，左手声部分别以平移下方小二度和下方大二度的连续模仿，让整个乐句充满了前进感，推动了音乐情绪的高涨，旋律再次转回 bE 宫调式，进入[快三眼]。

[快三眼]这一部分再次对[原板]的主题句进行了变化再现，但变化的技法不再是横向地加花或添加装饰，而是将主题旋律进行柱式的扩充，将单音改为和声音程，



增添了和声色彩，是主题音乐形象更为立体和丰满，以 bB 徵调式结束。这时，[导板]部分的旋律身影第二次再现，[导板]处琶音以低八度的方式作为[快三眼]和[慢板]之间的连接，渐弱渐慢的处理让音乐从急促激烈的情绪中慢慢缓和复，音乐情绪很自然地过渡到了[慢板]段落。

[慢板]乐段在 bG 宫系统中的 bD 徵音上的连续重复出现，标志着全曲第二次转调的开始。[慢板]乐段旋律绵长，声部丰满，中间又转到 E 宫调式上，模仿钟声的分解和弦，在 pp 的力度中，显得荡气回肠，充满了无尽的幻想，最后峰回路转，作者在[慢板]的最后以大篇幅的长琶音，结束在了 C 徵调式上，为接下来[快板]的出现，做好了铺垫。[慢板]部分从旋律外形上看，相对松散，但在调式调性的频繁变化，给音乐又增添了许多内在的动力，达到了“形散神不散”的高超境界。

[快板]从 A 徵调式开始转到了同宫系统的 B 羽调式，随后以三度模进的方式再现，因此，在调式上也产生了模进关系，形成了#C 徵调式转换到同宫系统的#D 羽调式。[摇板]延续了[快板]的音乐情绪，bA 宫音的高频率重复出现，以及速度的加快营造了焦虑不安的氛围，最后作者用减五度音程和增五度音程来模仿锣鼓声的交替进行，十几个小节不协和音程的连续敲击，再次把音乐推向高潮，让[垛板]愤慨激动得情绪得到淋漓尽致的发挥。

[垛板]乐段的调式调性布局是全曲的亮点，作者运用双重调性：右手声部以 G 徵调式为基础，对主题旋律进行不断的变化重复、模进重复；左手声部在 bE 徵调式中，以四分音符的跳音铿锵进行，既保持了横向旋律线条的前进感，又在柱式和声效果上独树一帜的表达，使两个并行的音乐形态个性鲜明色彩丰富，以音乐外型的对比实现音响内在的统一。

[尾声]调式上又回到了全曲的主导调式 bE 宫，在调式内的五个音上构成大和弦，在 ff 的力度中掷地有声的进行，以辉煌的气势总结全曲，同时，在调式布局上呈现了首尾呼应的模式。

（二）《遗失的日记》

第一乐章《脸谱》采用了民族七声调式来进行创作。全曲以 C 宫燕乐调式为主导，主题旋律以“C 宫—bB 变宫—G 徵”为核心音调，经过多种变化手法，在全曲中频繁出现，贯穿整个乐章。作者在和声配置上通过添加各种临时变化音，以丰富主题的和声色彩，在保持主题旋律多样化、装饰化的同时，也模仿再现了脸谱这一京剧表演艺术色彩斑斓，变化多端的特点。该乐章最后一句，在 bG 宫调上完整模仿了“西皮”唱腔的音调，以开放式和声结束该乐章。



第二乐章《儿时的歌》虽然在这三个乐章中最短小的，但是其内在调式调性的变化是最为丰富的。主题句以河北民歌《小白菜》为创作素材，在D羽调式完美呈现。这个乐章对主题进行了六次模仿变奏，因此，在调式调性上也产生了丰富的转换。第一次变奏，作者运用了双重调性的创作手法，在声部之间形成了G徵和#F宫的调式并行；第二变奏和第三变奏形成了四部和声的进行，且主题旋律在低音声部进行模唱与之前的乐段形成音区高低的对比，这两个变奏中间两个声部为同一调性，所以旋律外形为四声部，而调性布局上却呈现三重调性并行的结构；第四变奏，作者还是继续让低音声部来吟唱主题，在节奏上以四对五的方式，让旋律有一种被拉住的感觉，使音响效果上更具张力；第五变奏，以三声部的纵向布局进行，出现了最高声部与最低声部重唱主题音调的效果，高音声部以第一变奏为基础，进行了下方小二度的调性转变，而低音声部则以主题原句为依据，进行了上方小二度的平移再现，使得调性色彩更为复杂；最后一个变奏，作者又化繁为简，声部上由之前的三声部简化为二声部，而且两个声部形成了纯四度的模仿，使音响效果表现得更为纯净谐和，在渐慢和同音保持的基础上结束整个乐章，全曲构成了“简——繁——简”的结构，既保持了结构的平衡，又体现了首尾呼应的音乐创作手法。

第三乐章《胡同》是第一乐章与第二乐章主题音调的融合再现，在引子部分《儿时的歌》的主题音调的第一句原样出现，使得第二、三乐章的联系更为紧密，在调性布局上与第一乐章又有非常相似的写作手法，还是以C宫燕乐调式为主导，通过剥离复杂的和声织体，不难发现核心音调“C宫—bB变宫—G徵”贯穿全曲，作者通过装饰音加花、改变节奏型、添加柱式和弦，让核心音调以新的面貌出现，与前面两个乐章相比，第三乐章的在音响效果上更具有震撼力，该乐章塑造的音乐形象也更为灵动逼真。

作曲家王笑寒对《遗失的日子》调式调性的布局手法，与张朝创作的《皮黄》有异曲同工之妙，两位作曲家在综合运用民族调式及调式间的转换时显得技法纯熟而游刃有余，对于双重调式乃至多重调式的创作技法运用，令人叹为观止，不仅解决了以往中国作品调式单一，音乐形象不够立体的问题，又将京剧音乐纷繁复杂变化多端的特点，在钢琴音乐中表现得活灵活现。

（三）《生旦净末丑》

《生旦净末丑》的调式布局，相比《皮黄》和《遗失的日记》，没有那么复杂和多变。这首作品由六个部分组成，除了最后的《丑与尾声》之外，其他五个部分都相对短小精悍，但每一个部分的音乐形象都个性鲜明，别具韵味。



《琴师、鼓师》采用的是中国民族五声 A 羽调式。调式中 G 徵音和 A 羽音以同音反复的方式高频出现,尤其在 G 徵音上作者并没有单一的重复,而是在音符的时值上做出了创新,同一个音以时值由长至短的方式——“自由渐快式重复音”,既强调了核心音,又增加了层层递进的感觉,音乐情绪从一开始就凸显出来,随后右手声部以 G 徵音和 A 羽音形成的和声音程中,与左手声部的 A 羽单音,交替进行直至结束在小字三组的 A 羽上。可以看出这一乐章紧密围绕 A 羽调式的主音进行,同时,通过主题开门见山地直述“G 徵—C 宫—A 羽”这一核心音调。

《生》以五声 bD 宫调式为主导,前两个乐句由调式内的四个音以一拍后附点的节奏性出现,落在了主音 bD 宫上,后面作者采用和弦多声部变化再现主题句,更多的是在附点节奏上的模仿,演奏形式上诸多以左右手的和声音程或和弦交替进行,在这一乐章尾部,调式上增加了清角和变宫,调式由五声 bD 宫调式转为七声 bD 宫清乐调式,最后作者以开放式结尾,结束在了 bD 宫上方小二度 D 音构成的和弦上。

《旦》调式为七声 bB 羽清乐调式,与《生》的调式属于同宫系统。这一乐章主要模仿旦角“紧拉”的唱腔,以 bA 徵与 bB 羽音的快速交替出现为表现方式,随后在低音区出现的悠长连绵的旋律线条,模拟“慢唱”的特点,两者配合得“张弛有度”,值得注意的是,“紧拉”与“慢唱”两个部分在不同调式中进行,“慢唱”以 F 宫调式为基准,增添了音响效果上的趣味性。

《净》这个乐章在调式上又回归于第一乐章的 A 羽调式中,但其创作主旨在于表现“花脸”的粗犷、豪迈,所以作曲家运用了大量不谐和的柱式和弦织体,通过增加各种临时变音,给人以向外扩张的强烈冲击感。

《末》以 G 宫调式为主导,运用“点—线—面”结合的方式塑造人物形象。点,是指在 A 商音的同音反复;线,是指大跨度音程的旋律走向;面,是指在和弦上的保持音和延留音,有如中国画中晕染的效果。因此,该乐章的重点在于写意。

《丑与尾声》篇幅最长的一个乐章, C 宫调式为基础,经过多次离调、转调,最后结束在 C 宫音上。最后这个乐章无论从调式变化上、节奏上和节拍上的变化是最为复杂的,既要做到与第一乐章的呼应,又要表现“丑角”的艺术形象。作曲家将前面所出现的节奏型、调性变化的方法等进行高度综合地再现,可谓对全曲进行了作曲技法和音响效果上的总结与升华。



四、作品主导动机分析

从曲式学的理论来讲，我们一般将那些在音乐发展中起“种子”或“胚芽”作用的乐汇称作“动机”，而乐汇又是音乐作品中最小的结构单位，因此，动机不但要有很明确的音乐性格，还应当具有展开的潜力。主导动机的作用不仅在于构成主题，而且在整首乐曲中的运用具有非常重要的意义。

(一) 《皮黄》

通过分析，不难发现《皮黄》的主导动机为“G—bB—C”。见谱例（1）。

谱例（1）

作者通过这一动机的多次变化重复，使音乐性格更加的鲜明。主导动机“G—bB—C”的正式出现是在[原板]的主题句中。其实，在[原板]之前的[导板]就可以看到这个动机的影子，即该动机的逆行出现。作者用多重作曲技法，将主导动机进行向上或向下的平移或模进，如：B—D—E、#F—A—B，见谱例（2）、（3）；或重新进行排列组合变化再现，如：bB—G—C、bA—F—bB，见谱例（4）、（5）；这些主导动机以各种形态渗透到旋律中，或隐伏于复杂的和声进行里，贯穿全曲，在随后的每一个板式部分都可以看到主导动机的影像。总之，作者用纯熟的写作技法，让主导动机“G—bB—C”，成为作品的核心动力，引导和主宰着全曲旋律的发展和进行。

谱例（2）



谱例 (3)

101 [快板] Allegro decisivo (果断的)

rit. f mp

This musical score is for Example 3, starting at measure 101. It is in 2/4 time and marked 'Allegro decisivo' with the instruction '(果断的)'. The score features a piano accompaniment with a right-hand melody and a left-hand bass line. Dynamics include 'rit.' (ritardando), 'f' (forte), and 'mp' (mezzo-piano). A dashed box highlights a specific melodic phrase in the right hand.

谱例 (4)

26 [二六] Allegretto Innocente (天真的)

p

This musical score is for Example 4, starting at measure 26. It is in 3/4 time and marked 'Allegretto Innocente' with the instruction '(天真的)'. The score features a piano accompaniment with a right-hand melody and a left-hand bass line. The dynamic is 'p' (piano). A dashed box highlights a specific melodic phrase in the right hand.

谱例 (5)

92 mf p dim.

una corda

This musical score is for Example 5, starting at measure 92. It is in 3/4 time. The score features a piano accompaniment with a right-hand melody and a left-hand bass line. Dynamics include 'mf' (mezzo-forte), 'p' (piano), and 'dim.' (diminuendo). The instruction 'una corda' is present. A dashed box highlights a specific melodic phrase in the right hand.

(二) 《遗失的日记》

《脸谱》这一乐章，主导动机“C—bB—G”，以开门见山的方式出现，并且通过连续的模进再现，原型再现，八度再现，构成了性格鲜明的主题核心音调。见谱例(6)。



谱例 (6)

Example 6 consists of two systems of piano music. The first system starts with a tempo marking of $\text{♩} = 120$. The right-hand part features a melodic line with a *dolce* marking and a *rit.* (ritardando) section. The left-hand part provides a harmonic accompaniment. The second system begins with a *a tempo* marking and includes a triplet of eighth notes. It features a *rit.* section followed by a *a tempo* section. The right-hand part has a *simile* marking, and the left-hand part has a *rit.* marking. Dashed boxes highlight specific melodic motifs in both systems.

在音乐的进行中,作者时不时的将“C—bB—G”原样重复,足以证名这一动机在该乐章中的主导地位。见谱例(7)。

谱例 (7)

Example 7 consists of two systems of piano music. The first system starts at measure 109 and includes a tempo marking of **Tempo I** $\text{♩} = 120$ and the instruction *sempre non legato*. The right-hand part features a melodic line with a *p* (piano) dynamic marking. The left-hand part has a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The second system starts at measure 111 and includes the instruction *Agitato* and *accel.* (accelerando). The right-hand part features a melodic line with a *mf* dynamic marking. The left-hand part has a *mf* dynamic marking. Dashed boxes highlight specific melodic motifs in both systems.



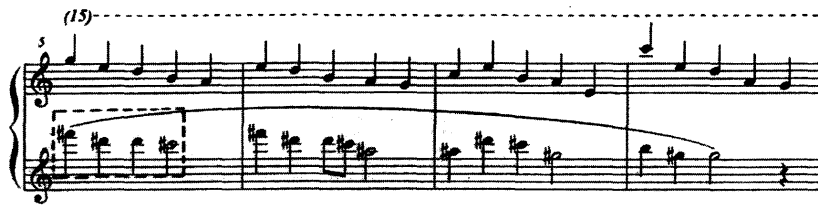
《儿时的歌》是以河北民歌《小白菜》的音调进行改编创作的变奏曲，毋庸置疑主题音调中的“C—A—G”，形成了乐曲的主导动机。见谱例（8）。

谱例（8）



作者采用的是变奏曲的曲式来进行该乐章的创作，所以对于主题音调的核心音程并没有进行原样重复，而是对这个动机的音程关系——“小三—大二”进行了严格的模仿再现，如： $\#F-\#D-\#C$ 、 $F-D-C$ 、 $A-\#F-E$ 、 $D-B-A$ 等。见谱例（9）、（10）、（11）、（12）。

谱例（9）



谱例（10）





谱例 (11)



谱例 (12)



《胡同》是这首作品中最为精致的乐章，第一乐章《脸谱》的主导动机“C—bB—G”，见谱例（13），该乐章的引子部分原样出现，拉近了第一乐章与第三乐章之间的距离，让作品的内在结构显得更加紧凑，更达到了首尾呼应的效果。《胡同》主要以诸多的柱式和弦来呈现，虽然在和声效果上显得多彩复杂，但是核心动机始终贯穿其中，或飘在高音声部，或隐伏于内在和声。整个乐章在丰富的和声织体外型下，达到了内在主导动机的统一。



谱例 (13)

Allegretto

f *dim.*

pp *cresc.*

15

8

15

2

15

2

(三) 《生旦净末丑》

纵观全曲，“二度”音程的使用最为频繁，在每一个乐章中“二度”音程的模式可谓高频出现。因此，“二度”成为了这首作品的主导动机，在六个乐章中随处可见“二度”的存在，使其成为了构成作品主题音调的核心要素。

《琴师、鼓师》中的二度音程“G—A”。

《生》乐章中的二度音程“ $bE-F$ ”、“ $bE-D$ ”，见谱例 (14)。

谱例 (14)

Allegretto $\downarrow = 100$ 附鼓

f *resoluto*

7

7

7

7

《旦》乐章中的“ $bA-bB$ ”、“ $bE-F$ ”、“ $bE-D$ ”、“ $bB-C$ ”，见谱例 (15)。



谱例 (15)

Adantino $\text{♩} = 60$ 阴柔

《丑与尾声》乐章中的“C—#C—D”、“F—#F—G”等，见谱例 (16)。

谱例 (16)

Presto $\text{♩} = 182$ 悲喜剧

leggero scherzante

在这里不做一一列举。作者通过大量使用二度音程的交替重复出现，其目的在于更为形象的模仿京剧唱腔中“紧拉慢唱”的特点，或是对京剧伴奏的拉弦乐器，如，胡琴，在演奏音响上揉弦的模仿再现。“二度”动机的使用，让作曲家塑造的音乐艺术形象更为立体逼真。



第二节 京剧元素在钢琴曲创作中的具体运用

一、京剧板式节奏的运用

板式是京剧音乐中特定的曲式结构，是京剧音乐速度、节奏、情绪的综合体现。在板式中，音乐旋律的节奏组合和强拍弱拍的划分，通过板和鼓的敲击来掌握和控制其变化，即板眼。“‘板’指强拍，用击板表示；‘眼’指次强拍或弱拍，用击鼓表示。”^①

《皮黄》这首钢琴独奏乐曲，就是以京剧音乐的板式结构来进行创作的。作者将这一京剧元素表现得淋漓尽致。以下是这首作品的板式结构布局。见表（13）

表（13）

《皮黄》板式结构表

板式	小节	板眼	板式节拍	拍号（皮黄）
导板	1—7	无板无眼	散拍子	—
原板	8—15	一板一眼	二拍子	$\frac{2}{4}$
二六	26—51	一板一眼	二拍子	$\frac{2}{4}$
流水	52—66	有板无眼	一拍子	$\frac{2}{4}$
快三眼	67—86	一板三眼	四拍子	$\frac{4}{8}$
慢板	87—101	一板三眼	四拍子	$\frac{4}{2}$
快板	102—133	有板无眼	一拍子	$\frac{2}{4}$
摇板	134—175	无板无眼	散拍子	—
垛板	176—255	有板无眼	一拍子	$\frac{1}{4}$
尾声	256—270	一板三眼	四拍子	$\frac{4}{4}$

[导板]在京剧唱腔中起导引做用的部分，即引子部分，所以一般多在正式唱段

^①马少波、刘厚生、郭汉城主编《中国京剧艺术百科全书》，中央编译出版社，2011年9月第1版。



开始之前，只有其他板式一起使用，才能体现其价值和意义。作者张朝抓住了这一特点，因此，在《皮黄》主题出现之前，他利用主导动机“G—bB—C”，并将这三个音逆行出现，在散板的节拍范围内，通过颤音模仿京剧唱腔中自由摇曳之感，意境之美，如诗如画。

[原板]主要用来叙事或抒情，旋律进行多强调朗诵性，所以速度适中，多为中速。[慢板]、[快三眼]、[摇板]、[散板]都是由[原板]变化发展而来，因此，[原板]在京剧板式中具有很重要的地位。《皮黄》的主题旋律就是在[原板]中，清晰明了地呈现出来，作者为了强调朗诵性，采用平铺直叙的手法，不加任何装饰，以单声部方式表达，显得干净利落。

[二六]又可以称其为[中板]，由[原板]发展而来，但是在唱腔中字位的变化，字多腔少，使得速度比[原板]稍快，乐句结构也相比要更为短小，朗诵性更强，所以其意义在于对[原板]的详细补充说明，多用于说理性的唱腔表达。《皮黄》的[二六]部分，作者通过同宫系统内的转调，即在全曲主导调式 bE 宫调式中的 F 商调上对主题音调进行更为天真活泼和跳跃感的变化再现，低音声部以同音反复的断奏，增加节奏的律动感，推动音乐的前进。

[流水]是[二六]板式的进一步减音紧缩而成，保留了[二六]原有的音乐特点，即字多腔少，乐句短小精悍，旋律起伏不大。因此，作曲家张朝借[流水]这一板式来描绘云南滇池微波荡漾的场景，作者在此还特意标注该板式的旋律感觉为“似微风的”，强调该板式旋律连贯流畅，宁静和谐。

[快三眼]在京剧唱腔中介乎于[原板]和[慢板]之间的板式结构，比[原板]的速度快，又没有[慢板]的细致多样与大气的唱腔规模，具有叙事和抒情的双重意义，比[原板]抒情性强，比[慢板]更善于叙事，所以[快三眼]是[原板]和[慢板]艺术特性的融合。

《皮黄》中的[快三眼]将[原板]的主题音调进行了立体再现，完全保留了主题的骨干音，通过在纵向上增加和声音程，使主题音调不再单一，和声织体更为丰富。这一段音乐情绪高涨，抒发了作者青年时期的豪情壮志，因此，作者在乐谱上对[快三眼]的音乐情绪标注为“Spirito（精神饱满的）”。

[慢板]是对[原板]的放慢扩充再现，通常这样解释：第一、二拍是[原板]的放慢，第三、四拍是[原板]的扩展。重抒情，多用于刻画人物内心，音乐情感细腻出彩。[慢板]乐段是《皮黄》这首作品在音乐速度、情绪、情节发展上的一个重大转折点，表情标记为“a capriccio（幻想稍自由的）”。这一段，是表达对家乡人文景观——大观楼长联的回忆，不难发现，[慢板]的旋律线条在整首作品中是最为绵长的，横向的音乐线条最为丰富的，作者通过连贯悠长的音乐线条表达对天下第一长联的模仿和



赞美。音乐情绪上与京剧音乐[慢板]曲调旋律曲折细腻，极富抒情性的特点，完全吻合。

[快板]有板无眼的 1/4 拍板式，是京剧音乐中最快的一个板式，与[流水]相似，但是比他更快，旋律更简洁，多用于激动情绪或激烈场面的描述。快板既能单独使用，又能在成套唱腔中使用。张朝虽没有完全按照[快板]的 1/4 拍来创作，而是通过二拍子的抑扬顿挫来表现果断、激昂的情绪，当在音乐情绪上还是完全符合的。

[摇板]是对[原板]的拆分，拆散其固定的节拍和重音，以自由的散板取代，在京剧唱腔中的表现特点为“紧拉慢唱”，在京剧伴奏中的特点为“紧打慢唱”，多用来表现激动、喜悦或悲愤的情绪，同时给表演者极大的发挥空间，戏剧效果十分强烈。《皮黄》的[摇板]乐段情绪“angoscioso（焦虑不安）”，通过高频的交替音型，托卡塔式的进行，表达了忐忑不安的音乐氛围，并且乐谱中标记的连续的大幅度渐强渐弱的变化，让旋律一波三折，扣人心弦。

[垛板]唱腔上表现为字字衔接、步步推进，因像草垛堆层层叠置而命名。垛字句有一连串的短句组成，连缀成句，且由[流水]紧缩发展而来的，顿挫有力，密接严谨，其主要意义在于“强调”。分析《皮黄》的旋律织体，[垛板]由二八的节奏型展开，音点密集，但是声部结构简单，音响效果上干净清晰，急促有力，表达强烈的愤慨情绪。[垛板]不能单独使用，依据音乐情绪的变化或戏剧情节的需要穿插于其他板式之中使用。

[尾声]不属于京剧音乐板式。在[垛板]愤慨情绪的铺垫和渲染之下，作者通过添加的[尾声]让音乐情绪得以尽致的表达，通过丰满的柱式和弦，色彩绚丽的和声织体，让作品以一个“上扬”的情绪完美辉煌地结束。[尾声]虽为添加的乐段，但作曲家精湛的作曲技法，使其与前 9 个板式衔接自然，不露痕迹，浑然融为一体。

通过图表中“板式节拍”和《皮黄》作品中“拍号”使用的比对，还可以发现，作曲家张朝几乎完全遵循了京剧音乐板式结构中板眼的变化规律和拍子的设置，但是在保留传统的基础上，又作了进一步的丰富和变化，偶尔打破固定的节拍模式或重音规律，使很多板式中的节拍变化更加丰富，这种发展创新的写作手法，使作品塑造的音乐形象更加生动，为作品增添了更强烈的戏剧效果。

二、京剧声腔音调的运用

通过分析《皮黄》、《遗失的日记》和《生旦净末丑》这三首作品的旋律，可以发现，作曲家们主要通过借鉴或模仿京剧唱腔、京剧伴奏的旋律音调，来进行作品主题旋律或动机的编创。在第一章，已经介绍过了，京剧的唱腔和曲牌分别都有



十几种,但对于京剧风格钢琴作品的创作,相对集中的是以京剧唱腔中的“西皮”腔和“二黄”腔,以及京剧伴奏中的“过门”音调为素材展开创作。

(一) 西皮与二黄

西皮,京剧唱腔中的重要腔式,胡琴定弦为“6—3”,旋律性格特点为:活泼、高亢有力,色彩鲜明,节奏特点为:跳跃、多变。西皮唱腔多用于表达愉悦欢快的情绪,活泼开朗的人物性格,抒发激动强烈的感情。

二黄,京剧音乐中的主要声腔,胡琴定弦为“5—2”,旋律特性与“西皮”的特点截然相反,音调较平缓,起伏不大,节奏较为舒展平稳,且起音和落音均在板上。二黄唱腔主要擅长表达深沉、含蓄、忧伤、婉转、凝重的内在情绪,变化细腻,韵味深长。

作曲家张朝将“西皮”和“二黄”的音调,经过融合提炼,并以板式结构为曲式创作了一首钢琴独奏曲,故作者给这首作品取名为《皮黄》。皮黄腔每一个乐句结构为一对上、下句,根据板式节拍的变化进行循环或变化再现。分析作品《皮黄》的[原板]、[二六]、[流水]和[快三眼],都严格遵循了这个结构,而且起音在“眼”上,收音在“板”上。例如:[原板]主题出现,上句为7—11小节,下句为11—15小节,都是眼起板收,低音声部为bE宫调式中的“羽”和“角”模拟胡琴为这个主题音调定弦。[慢板]乐段,作者在bG宫调上模仿二黄的强调,且音乐情绪完全符合二黄腔的特点:深沉、内在、悠长,整个音调舒展平缓。西皮和二黄的强调贯穿全曲,尤其在尾声部分,作者完全再现[原板]中的主题音调,并在每一个骨干音上构成柱式和弦,既有纵向的线条,又有横向的进行,首尾呼应。因此,在《皮黄》这首作品中,“西皮”和“二黄”主导全曲,如针线将所有板式紧密连接在一起,主题突出、衔接自然。

作曲家王笑寒,在其创作的钢琴曲《遗失的日记》中的第一乐章《脸谱》,也运用了“西皮”腔的音调和音乐情绪。全曲无论是在速度、节奏型、还是演奏技法上都变化多端,既有欢快活泼的跳音,又有连绵不断地快速旋律跑动,既有主调音乐作曲法突出主题旋律,又有复调的声部结构,让主题游走于每一个声部,增添了更多的和声色彩,主导动机“C—bB—G”贯穿全曲。在最后结束句上,作曲家做了一个“完美”总结,称其“完美”是因为,一句完整的“西皮”音调出现,将之前所有零碎的腔调元素“化零为整”,而且最后在演奏技法上还设计了“在 sf 力度上的跺脚”进行了一个表现力极强的收尾。作者之所以选择“西皮”为创作材料,而没有选择“二黄”是因为,脸谱是一个五彩斑斓,变化万千、造型丰富的表演艺术,要体现这一“动态”的特点,唯有“西皮”腔的音乐性格最为适合。

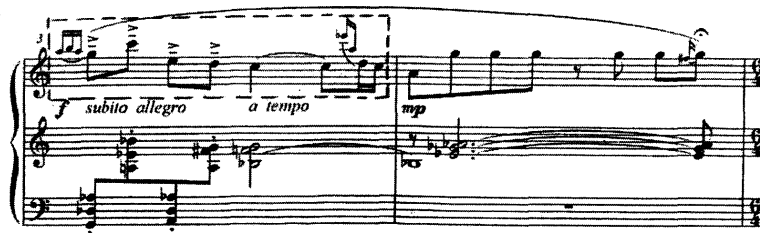


(二) 过门

过门，属于京剧音乐伴奏的一部分，在整个京剧音乐中有其特定的位置，即在板腔体唱腔中起连接腔节乐句的器乐伴奏部分，每一句唱腔结束后，在下句唱腔开始之前，由单纯的器乐演奏的乐段，在整个京剧音乐中起过渡和桥梁作用，如：前奏、间奏、尾奏、连接句等。过门，在京剧音乐中有其特殊的地位，不能独立成段，但又必不可少。因此，过门乐段的出现，对于下一个腔节的定调、速度、力度、音乐情绪起到了引导和预示的作用，是构成完整京剧唱段不可或缺的有机组成部分。

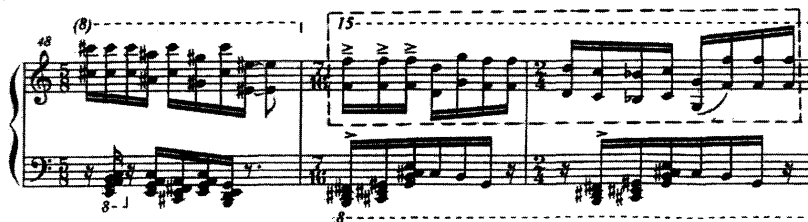
青年作曲家王阿毛，就是受到京剧“过门”音调的启发，以其固定的程式化的音调为主导动机，创作了这首京剧风格的钢琴作品《生旦净末丑》。这首作品提取了“过门”中个性化音程“A—G—C—E—D—C”，见谱例（17），以这些骨干音作为基本元素，通过组合、拆分、逆行、叠加、倒置等方法，或是改变节奏性、塑造不同的旋律外形，亦或是添加和声、织体、丰富声部等各种现代作曲技法进行创作。

谱例（17）



在王笑寒的作品《遗失的日记》的第三乐章《胡同》的尾声部分，也大量且较为连贯的出现了京剧“过门”的音调，见谱例（18），由于“过门”的程式性强，旋律性强，特点鲜明，使得该乐章的京剧风格得到突显，而且作曲家用八度音程进行模仿，起到了强调和强化音乐形象的作用，使整首作品的京韵京腔更为浓郁。

谱例（18）





三、京剧伴奏乐器的模仿

京剧伴奏音乐是京剧音乐的一个重要组成部分，她们与人生唱腔融为一体，相互渲染、相得益彰，使京剧表演艺术从音响形象上立体丰盈。因此，对京剧伴奏音乐的演奏乐器的模仿，也是把握京剧元素，体现京剧风格的重要因素。

（一）对胡琴“回滑音”的模仿

京剧音乐中无论是唱腔还是伴奏，音乐的语调性都特别强，京剧伴奏是对唱腔的衬托或辅助，联系紧密，因此，拉弦乐器为了达到旋律润腔的效果，滑奏的使非常频繁。

京胡，又称胡琴，在京剧伴奏拉弦乐器中占有主导地位，负责所有唱腔的定弦，支撑着几乎所有京剧音乐音调的进行，经常与人声唱腔一起并行，所以对于京剧中“润腔”特色，京胡通过运用“回滑音”来体现，因此，在钢琴这个乐器上，只能通过“二度音程”的快速交替叠着来模仿，虽无法与弦乐的连贯的滑音相比拟，但抓住了其音程上的细微变化，颇有几分相似。《皮黄》、《生旦净末丑》的主题音调上都是通过“二度音程”的装饰音来模仿京胡的“回滑音”，为作品增添了更多京剧“润腔”的元素。

（二）对打击乐器的模仿

打击乐对于整个京剧音乐，以及对于整个京剧表演的舞台方面都有着十分重要的地位，他们掌控着京剧音乐和舞台表演的节奏和速度，渲染舞台的气氛，调节表演者的情绪、动作、身段，配合音乐、语言的韵律，控制拉弦乐队的节拍，丰富整个京剧伴奏的音响。打击乐用节奏音响贯穿整个京剧表演艺术，带动舞台乃至全局和谐统一的进行。所以京剧风格的钢琴作品中，对打击乐器的模仿是必不可少。

1、“急急风”节奏的模仿

急急风，是京剧伴奏武场中，锣鼓节奏的一种，与“四击头”^①不同，急急风的节奏点密集、速度极快，用来表现紧张、激烈、急促的情绪，在人物上下场前后，或故事情节发展的转折处，亦或是描绘武打场景时，使用得最为频繁，对整个舞台表演和紧张氛围的渲染，起到了推波助澜的作用。

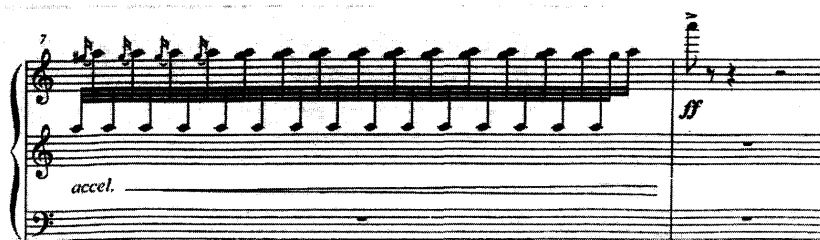
在《生旦净末丑》这首作品中，打击乐急急风的节奏特色得到了完美的运用和再现。第一乐章《琴师、鼓师》第7小节连续31个三十二分音符的托卡塔式交替，见谱例（19），在渐强渐快的处理中，将音乐推向了高潮，是该乐章直接结束在小字三组的A上。后面的几个乐章《生》、《净》、《丑与尾声》也都高频率的出现急急

^① 四击头：音响、节奏均强，由于大锣在小锣和钹的配合下共击四记而得名。也称“四记头”。用以配合剧中人的亮相等动作。



风的节奏身影。有的是不改变和声，保持基本和弦的交替；有的是以向上模进或向下模进的方式以托卡塔的节奏组织，推动音乐的发展。将“紧锣密鼓”的京剧音乐效果在钢琴演奏中得到再现。

谱例（19）



2、打击乐音色的模仿

对于板、锣和鼓等打击乐器音色的模仿，是绝对无法原貌呈现的，这里说的模仿，是一种“抽象”意义上的模仿，即对这几种打击乐器配合时所产生的音响效果的模拟，所以作者家们大都利用不谐和音程、复杂的和声变化、大量的临时变化音，来塑造类似锣鼓音色碰撞、交织在一起的效果，再借助强弱的变化，速度的变化的模拟，使人在听觉上产生反应，产生对打击乐器音响效果的联想。所以，在京剧风格钢琴作品中可以看到大量的变音记号和复杂和弦的出现。

四、京剧角色行当的模仿

京剧行当，又称为脚色或角色，是指对戏曲角色类型的分工，通称为戏行。实际上，京剧表演艺术的角色分为舞台上和舞台旁，舞台上的角色是指表演剧目，根据情节人物设置的角色，根据所饰演的人物性别、年龄、性格、身份、职业和社会地位等方面，在服饰、表演、唱腔、动作等各方面进行艺术夸张再现来进行划分的；舞台旁是指为舞台上表演者提供音乐上的配合的伴奏者，根据演奏乐器的不同，也有不同的称谓。各种角色行当运用各种表演或演奏技术进行发挥，来塑造人物形象，通力合作完成整个剧目的表演。

舞台上的行当分类：生、旦、净、丑；舞台旁的行当分类：琴师、鼓师。

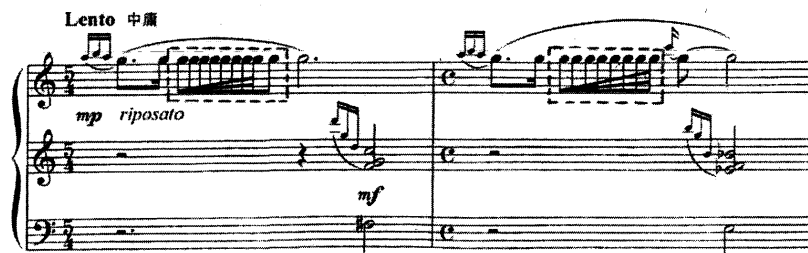
《生旦净末丑》这首作品就是以这些角色行当为创作的对象，并分别以这些行当的称谓作为乐章标题，进行别出心裁的创作。每个乐章塑造的音乐形象与所对应的标题及其吻合，逼真立体。



1、琴师、鼓师

作品的主题呈示乐章《琴师、鼓师》只用8个小节就将这个行当的表演特点模仿得淋漓尽致。琴师，是指演奏胡琴的演奏员，有时也包括所有的文场的演奏人员；鼓师，是指演奏板鼓的演奏员，这两个称谓都是对京剧音乐伴奏演员的尊称。琴师和鼓师在整个京剧表演中有着举足轻重的地位，定弦和旋律的进行靠琴师掌控，指挥打击乐器和整个乐队甚至整个舞台节奏的掌控，都在与鼓师的把握。因此，王阿毛抓住了琴师拉弦乐器的旋律特点——装饰音多，和鼓师敲击板鼓的节奏特点——渐快，通过模仿，让这两者的形象呼之欲出。见谱例（20）。

谱例（20）



2、生

京剧行当——生，是指饰演除“净”以外的男性角色，分为老生、小生、武生。《生》这一乐章将这三者的唱腔特点进行了综合再现，形成了三声部重唱。第一乐句有三个单音以两派切分的节奏性在f的力度中平铺直叙，模仿了老生唱腔平稳、舒展、苍劲有力，行腔朴实刚毅的特点；随后中间声部连续和声托卡塔式的和弦与和声音程的快速交替，以及附点音符的节奏性，体现了武生吐字清晰，铿锵有力的特点；在低音区带有装饰音做前缀的分解八度音程，用以模仿小生行当高亢的嗓门和年轻的体态动作。

3、旦

旦角，京剧表演中所有的女性角色的扮演者都称为“旦”，根据年龄和性格具体划分为：青衣、花旦、刀马旦、武旦、老旦、彩旦等。每一个角色都有自己的艺术表演特点，如此丰富多彩的艺术形象是无法通过二十几小节的乐章进行全面的展现，但是当《旦》这一乐章音乐响起，听觉上形成的人物角色形象立马闪现。作曲家没有像《生》乐章一一表现每一种旦角的艺术个性和特点，巧妙地避开了这个复



杂的问题，而是找准了旦角在唱腔上的通用技巧和表演形式——“擞音”和“颤音”，所以整个乐章有 2/3 的篇幅，用于表现在不同的二度音程高度上的长颤音，模拟旦角的拖腔，音乐进行到中段，低音部分作曲家用气息悠长的旋律线条与颤音形成对比，将旦角的“紧拉慢唱”通过二声部的双重调性手法对比呈现，结尾处利用“同音反复”正好符合旦角唱腔在收音处的“擞音”处理。“擞音”、“颤音”、“紧拉慢唱”成为了该乐章创作的切入点和与之相对应的音乐形象的契合点。

4、净

净，俗称大花脸，主要指扮演性格粗犷、外形威武、气势豪迈的鲁莽男性角色。因此，怪异和声色彩的极不谐和的柱式和弦，成为了乐曲创作的首要素材。《净》乐章为三行谱，运用了大量的临时变音记号，短时值的休止符贯穿全曲，点状的布局，几乎看不到长的乐句和旋律线条，并且在 *mf*—*fff* 的力度变化中，诠释了净腔少装饰、粗犷、豪放、宽广的特点。

5、末

末，这个行当最早出现在元杂剧中，而且在元杂剧中是主要行当，在当时的地位相当于京剧中的“生”，主要指饰演老年男性角色，但在京剧初期“末”成为了五个行当中的次要行当，主要饰演京剧剧目中的配角，所以还是属于“生”的分支最后不再独立存在了。所以，在《末》这一乐章中，力度控制在了 *pp*—*p* 的范围内，与前一乐章《净》形成鲜明对比，而且乐句中很多延留音、保持音，以及 *Lento* 的速度，将老年男性老态龙钟、行动迟缓、气虚声弱的特点刻画的细致入微。

6、丑

丑角，是小花脸、三花脸的总称，专指那些饰演滑稽、搞笑、幽默、机灵的角色。武丑的特点是灵活、机敏、轻捷；文丑的特点是伶俐、活泼、滑稽、幽默。《丑》乐章中，作曲家通过密集十六分音符的交替，诸多的跳音，以及夸张的强弱变化，和“渐慢——回原速”的相对自由的速度处理，增加了丑角的搞笑、滑稽的喜剧效果，在音响效果上跳跃感和灵动感很强，且从听觉上，能很容易地感受到强烈的音乐情绪变化和丰富的戏剧效果。

综上，通过具体的作品实例分析，在创作京剧风格钢琴音乐作品时，一定要准确把握需要运用到京剧元素的特点和特性，在保留这些艺术原型的基础再进行二度创作和变化创新，而不是机械的模仿或照搬，在传承中创新，在变化中发展。



第三章 中国京剧风格钢琴音乐作品创作的意义和发展方向

第一节 京剧与钢琴的结合所体现的艺术价值

京剧作为中国传统文化的艺术瑰宝，与有着西洋乐器之王著称的钢琴相结合，既是中西方文化的大胆碰撞与交融，更为音乐创作之路开拓了新的道路。京剧与钢琴的结合，为彼此的传承与发展创造了新的契机，二者相互影响相互交融，产生了珠联璧合般的艺术价值。

一、中国京剧音乐传承与发展的新途径

中国的京剧音乐历经了百余年的发展过程，不断地经受了时代、社会、艺术家和人民的筛选、淘汰、加工、重塑，随着时间的流逝，积累了一大批十分优秀的音乐作品或艺术表演形式。这些作品在艺术质量、艺术格调和艺术价值上，可以与世界上任何一种音乐形式或名作相媲美。

京剧音乐要发展，首先离不开传承，传承是京剧艺术价值得以体现和延续的关键。纵观历史，对于京剧音乐的保存方式，分为动态和静态的两种方式。动态，是指艺术家通过口传心授、言传身教的方式，将京剧这一传统的舞台表演综合艺术，传授给自己的学生、后辈，经过一代又一代的传递和繁衍，不断的延续、变化和发展，也形成了各种拥有独特艺术特质和魅力的京剧流派。虽然，这是一种动态模式的传承与再现，能够较为生动地、灵活地将京剧艺术、音乐、表演技巧得以继承和发展，但是其受众面却少之又少，不是所有的人都能够对京剧音乐感兴趣、有天赋、或者有机会去接触和学习。静态，亦指的是对其京剧音乐中出现的曲牌、板式、节奏、旋律等通过乐谱和文字的方式得以留存，近百年来，诸多京剧表演艺术家、专家学者都致力于记载和整理经典的京剧唱段、剧目，出版了不少经典的唱本，然而，京剧音乐是灵动的，舞台表演艺术是有内在情绪和气氛的，这种纸质的资料只能将其化动为静、化无形为有形的一种机械的无生命的记载，而丢掉了表演者所赋予京剧音乐含韵传神的独特艺术特点。

以上所阐述的两种传承方式：对演员的培养和对京剧音乐的书本式的记录，都存在着一定的局限性，因此，培养欣赏京剧的观众，对于京剧音乐的宣传和发展，显得尤为重要。然而，中国的政治、经济在发展，中国的文化艺术也在随之变革，人民群众的艺术鉴赏能力在改变，审美的评判标准和角度也发生了深刻的变化。新文化新艺术的不断推陈出新，人们与京剧的接触越来越少，再加上传统文化知识积



累的不足，导致了京剧与大众之间产生更多更大的隔阂。所以京剧普及教育成为京剧教育和传承的工作重点，钢琴这个角色的加入，为这一工作开辟了新的途径。

在当今的中国，有越来越多人对钢琴艺术产生兴趣，或多或少，或深或浅都对其有一定的接触和关注，在前文中，列举了诸多的京剧风格的钢琴作品，丰富了钢琴弹奏者的曲目内容，更是一种对京剧音乐特点和京剧艺术精神的模拟再现和宣传。让众多原本对京剧音乐了解甚少的弹奏者和听众，对京剧这一传统音乐文化的唱腔、风格等有了新的认识 and 了解。多一种传播的媒介，就多一种受众的群体，多了一种宣传的平台，让京剧艺术的传承之路走的更为宽广。

综上，京剧风格钢琴作品的大量创作和演奏，为中国京剧的音乐的传承和发展开辟了新的途径，使京剧音乐在新的音乐表现形式中得到了日益根深叶茂，不朽地延续。

二、中国京剧音乐的多声化与国际化

中国的传统音乐，素来以优美动听的旋律而闻名，因此，很多的作曲家、艺术家都十分注重横向旋律线条的运用或创作，显然，与西方的柱式和声感强烈的音乐作品形成了鲜明的对比。京剧音乐亦是如此，不论是京剧音乐的唱腔、曲牌，还是京剧伴奏中出现的音调或是过门乐句，都是由固定旋律音调形成。京胡作为京剧伴奏中文场的主导地位乐器，经常与人声唱腔一起并行，主要承担和负责所有唱腔的定弦，支撑着几乎所有京剧音乐音调的进行，所以京剧伴奏除了武场中打击乐器在节奏上和音色上的扩充和丰富之外，所有音乐的进行均为单声部的主调旋律。

1、多声化

通过分析以京剧风格为创作要素的中钢琴作品，不难发现，中国的作曲家们让线性思维与多声思维得到了有机的融合与体现。首先，保留了京韵京腔味十足的主题音调，把这些经典的京剧音乐唱腔、曲牌作为主题动机进行发展、变化和创作，同时，作曲家要充分发挥钢琴这个乐器之王的魅力，利用其宽广的音域和极富戏剧变化的音色，以钢琴多声化思维为指导，运用和声和复调的西方创作技法，让这些京剧风格的钢琴作品变得立体丰盈。《遗失的日记》和《生旦净末丑》这两首作品，无论是从乐谱上去分析，还是从音响效果上去聆听，都能十分强烈而又直观地发现——作曲家们将柱式和声的层次感，以及变化和声的色彩感运用和发挥到了极致。同时，也使得京剧风格的主题动机，在织体丰满的和声进行中，在模仿与对比结合的复调各声部中，显得尤为新颖和突出。



2、国际化

钢琴对于中国来说是一个“舶来品”，是一个纯粹意义上的西洋乐器，他在整个欧洲音乐中占据着重要的地位。京剧风格的钢琴作品出现，让钢琴艺术注入了新鲜的血液，增添了东方的色彩，使其变得更为传神而韵味十足。对于西方的钢琴演奏者和听众来说，更是一种听觉上的冲击和震撼。基于西方人对京剧艺术的喜爱和赞叹，京剧元素为题材的钢琴作品必定会得到广大西方听众的青睐，让中国的“京剧风格”和“京剧精神”不再受演员、场地、道具等各种因素的控制，而是通过钢琴更为广泛和便捷地宣传和发扬。钢琴凭借其自身独到的魅力和巨大的影响力，以钢琴作品为载体，引领着“中国风格”更加快速地走向国际化，并在当代国际乐坛上绽放光彩。

三、中国钢琴音乐的民族化与本土化

纵观西方钢琴音乐的发展史，钢琴音乐作品浩如烟海，自浪漫主义时期以后，越来越多的西方作曲家、钢琴家热衷于借鉴本民族民间的音乐素材，作为创作的源泉和动机，如，肖邦、李斯特、格里格等，发展至现代音乐，各国家的优秀钢琴家们都以弘扬本民族的音乐风格和特点，为主导方向展开创作，作曲家们将内心深处那份对祖国、民族、家乡的热爱与眷恋之情，化作绚烂的音符歌唱性的表达。

因此，要使钢琴艺术在中国能够发展与成功，离不开中华民族文化这方沃土和广阔的平台。众多的中国听众都是以中华民族传统文化为教育背景，并形成与之相对应的民族文化性的审美认识，中钢钢琴音乐只有首先对本民族的音乐进行充分的继承和肯定，才能使广大中国的演奏者和听众产生共鸣和认同。2007“帕拉天奴”杯第一届中国音乐创作（钢琴作品）大赛获一、二等奖的作品，正是把握住了这个关键之处，让京剧音乐在钢琴这个西洋乐器上别具一格的展现，中西合璧创造了不菲的艺术价值，符合了众多音乐爱好者乃至大众的审美情趣和艺术价值观。

通过上述分析，可以推断，弘扬中国民族的音乐特色，对本民族音乐的传承和发展是每一个中国音乐家、艺术家的历史使命，多种途径多种媒介的开发和实践是中国风格音乐创作的核心和关键，中国钢琴音乐作为中国风格音乐作品的重要组成部分，民族化与本土化是其今后发展的必然趋势，京剧音乐则为中国风格钢琴作品的创作开辟了新的创作平台，提供了不竭的素材源泉与音乐动力。

第二节 京剧风格钢琴作品创作中面临的问题和发展方向

京剧风格钢琴作品的创作，对于演奏者和听众来说，在听觉上赋予了新的审美



趣味和共鸣，而对于作曲家来说，既是一种大胆的尝试，更是一种严峻的考验。如何提升两者融合所产生的美学价值，如何将这条新开辟的“中西合璧”音乐创作道路走得 longer 更远，是当代中国作曲家、钢琴家乃至音乐爱好者们值得高度聚焦和探究的音乐创作课题。

一、创作中面临的问题

京剧与钢琴，来自两个不同地域，不同的政治、历史和人文背景中孕育出来的两种音乐的产物，无论是在音乐风格、音乐色彩、音响效果上，都必定存在着很大的差异性，如何做到“求同存异、化异为合”是所有作曲家在创作中面临的问题。

1、京腔的高难度模仿

声腔，在整个京剧音乐中占据了主导地位，所有的伴奏均为其服务。声腔形成与鲜明的地域语音和民族音乐特色密不可分，为基本的音乐曲调赋予了更多人文气息和民族色彩。人声可以通过音调、语气或是加入装饰音、滑音、擞音来体现这种特有的声腔特色，即将旋律音乐说唱化或是将人物对白旋律化，因此，京剧表演中的每一个唱段或旋律，都是有生命、有性格、有情感情绪的。钢琴一般是运用十二平均律的生律方法来校准其音高，即由八度内 12 个频率比相等的半音构成的律制，用等比律的音高来模仿变化细腻而又丰富的声腔，对于所有作曲家和钢琴演奏家来说都是一种极大的考验。

通过对已创作出的京剧风格钢琴作品的调式和声分析，可以明显的发现，作曲家们通过频繁的转调、离调，并运用大量的半音、临时变化音和颤音，以期从和声色彩和音程关系上，与声腔的音响效果贴近。对于演奏者来说，谱面的复杂化就增加了识谱的难度，演奏技法的多样化就提高了对其钢琴演奏技能的要求，同时，演奏者还需仔细揣摩音乐模仿的对象，了解主题动机的来源和音乐素材的背景，通过技法的展现和以情动人的结合，增加其音响效果的拟人化和真实感，表达作曲家们在京剧风格钢琴作品中所赋予的强烈情感与强大生命力。

2、旋律的歌唱性表达

钢琴属于击弦乐器，演奏者通过手指敲击键盘，牵动内在的小木槌，击打琴弦发出声音，因此，钢琴的音效颗粒感很强，单位音符的界限十分清晰，如何在颗粒感十足的乐器上去模仿京剧唱腔的人声或是京剧伴奏中的拉弦乐器，也是一个较为棘手的问题。很多作曲家通过延留音的保持、扩大音符时值，或是运用快速密集的一连串的小音符或音阶来拉长旋律线条，以表达音乐旋律的歌唱性。对于演奏者来说，需要大量而又灵活地使用踏板，来辅助歌唱性旋律的演奏，但是踏板运用过多



会导致音响效果的混乱和不干净，因此，踏板使用的深浅、长短，左中右踏板的配合在演奏过程中都显得至关重要，这对京剧风格钢琴作品的弹奏者，提出了非常高的踏板控制技巧的要求。

二、京剧风格钢琴作品创作展望

京剧风格的钢琴乐曲对于作曲者来说，没有了练习曲、复调等曲体形式或是对演奏技法等方面的限制，音乐素材的选取更为广泛，音乐形象更为立体丰满，音乐情绪的基调也更为变化多端，对创作者来说有极大的发挥空间。

纵观京剧风格钢琴作品的创作史，这类作品较其他几类曲体形式的作品要更加多量和多样化，但也遇到了前文所提到的问题。如何解决这些问题，作曲家们可以通过其它乐器来进行弥补，即创作京剧风格的钢琴协奏曲，协奏部分可以使用交响乐团或民乐团，根据作者的创作思路或音响预期效果来决定。因为，在交响乐团和民乐团中，都有弦乐组，不管是小提琴、中提琴、大提琴，还是京胡、二胡等，这些拉弦乐器，可以完美的将“钢琴颗粒感的音效无法表达连贯的京剧音乐”的问题进行解决。所以，京剧风格钢琴协奏曲的创作，一方面保留了钢琴的主奏地位，另一方面更加生动形象地模仿京韵京腔，使作品的和声色彩更为丰富，音响效果更为震撼，音乐形象更为立体逼真。



结 语

中国传统音乐历经千年的发展和变化,作品丰富多样,色彩缤纷绚丽,形成了其独特的发展规律和艺术特点,是中华民族文化的艺术结晶。中国音乐文化要想随着时代的发展而日益更深叶茂,不仅要保护自身的精髓,更需要在新的音乐形式中,使其艺术成就得到延续,可谓在继承中发展,在发展中保护。因此,外来音乐文化给中国传统音乐的发展提供了更为高而广的舞台。

纵观中国钢琴艺术发展的 70 年,大部分的作曲家和钢琴家侧重于对中国民族民间歌曲或旋律的改编再现,大都从中国民歌、中国民间舞曲、中国民族古曲三种音乐形式取材,在保留基本主体旋律的基础上进行多声化、和声化、立体化、装饰化。虽然这些作品都非常经典,也受到广大钢琴演奏者的热衷,甚至全世界听众的了解与喜爱,但这些屈指可数的中国风格钢琴作品,对于中国传统音乐的传播和发展是微不足道,远远不够的。同时,这也足以证明,目前中国钢琴音乐创作题材的开发,和对本土音乐资源的利用显得较为局限。

京剧,作为中国传统音乐中一朵闪闪发亮的奇葩,无疑成为了中国传统音乐文化享誉世界的“代言人”。因此,这个“代言人”应该受到中国现当代音乐家、作曲家们的关注,让其成为创作的焦点和对象。运用京剧元素,创作中国钢琴作品,无论是在体裁的选择、题材的模仿和借鉴、或是音乐形象的丰盈和作品内涵的升华等各方面,都充满了无限开发和拓展的空间。

作为华夏文明的继承人,我们每一个音乐工作者都应当扎根在本民族文化的土壤中,汲取中国传统音乐的艺术精髓和养料,充分利用西方乐器大气、表现力丰富的特点,创作出更多符合中华民族心理、审美情趣和欣赏习惯的中国风格钢琴作品,用民族音乐元素拉近西洋乐器与中国人的距离,用中国风格钢琴作品展现中国钢琴音乐的独特神韵与魅力,使其在世界钢琴音乐的舞台上流光溢彩。